
Nº 18 - Nov. 2016 - 3 €
www.elchamberlin.info
El Chamberlin
Revista Musical

MAQUETACIÓN:
Carlos de la Fuente

PÁGINA WEB:
www.elchamberlin.info
info@elchamberlin.info

COLABORADORES:
Victorio Calvo
Chema Chacón
Andrés López Umaña
Carlos G. Plaza
Sergio Guillén
Francisco Macías
Paul Martín Simón
Rogelio Pereira
Carlos Romeo
Eduardo Valverde

PORTADA:



Foto original: *Corre, vuela y píntanos la vida con tus colores* de **Juan Carlos** dedicada a **Francisco Mateos** (D.E.P.)

COLABORACIONES:
Fotos, artículos, entrevistas, críticas y en general todo posible material original editable es entusiastamente aceptado a través de info@elchamberlin.info

——————

El Chamberlin nace como autoproclamado nombre para un grupo de amigos que se reúnen periódicamente con el objeto de dar salida a su afición común por el eclecticismo musical y por extensión y homenaje a ellos bautiza a esta revista, que intenta reflejar el espíritu que preside nuestros encuentros.
El Chamberlin no se responsabiliza de los artículos ni opiniones firmados, que son responsabilidad exclusiva de sus autores.
Aunque no prohibimos la reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, de esta publicación, sí rogamos se cite la fuente y el nombre del autor.

Bienvenidos a bordo de un nuevo viaje musical.

——————————————————

El Chamberlin está amparado por el portal universos paralelos (www.universosparalelos.org), que acoge, entre otros, los siguientes proyectos:

Radio Mirage
Radio independiente digital en apoyo de las músicas vetadas por las radios comerciales (Rock Progresivo, Art Rock, Jazz, Folk…)
(http:www.radiomirage.org.es)

Revista literaria Pélago (http://revistapelago.blogspot.com.es)

Revista Oro Molido
Publicación de improvisación libre, arte sonoro y nuevas músicas
(www.oromolido.com)





CONTENIDOS

Carta del director



El 1 de enero de 2010, sin previo aviso, edité el número 1 de El Chamberlin, (años atrás quedaba un anecdótico número 0 que quiso hacer justicia al añorado fanzine El Mellotron) con el propósito de quedarse y servir de voz y soporte al conocimiento musical de varios amigos aficionados a la música.

Recuerdo que por entonces sentía un cierto vacío porque ya no quedaba ninguno de los fanzines que me habían acompañado y enseñado tanta cultura musical a finales de los 80 y a lo largo de los 90.

Han pasado casi 7 años y me encuentro que hemos llegado al número 18, por lo que en cierta forma hemos cumplido la mayoría de edad en este recorrido musical que quedará como legado y del que espero que hayáis disfrutado.

Es justo recordar a todos los que han colaborado con El Chamberlin a lo largo de este recorrido, soy consciente de haberlo hecho ya en otra editorial, pero es necesario ya que sin ellos todo hubiera sido un poco peor, o muy posiblemente ni hubiera existido. Gracias, porque se lo difícil que es ponerse delante de un papel en blanco, por muy erudito que seas sobre lo que vas a escribir o por muy bien que se conozca a un grupo o un disco. Varias veces yo mismo he pasado por ese trance.

Pero el motivo de esta carta es dejar una etapa cerrada. Los 2 últimos años ha sido una carga muy dura seguir con El Chamberlin. Problemas personales se han cruzado por mi camino y hace algún tiempo que me siento como el Bruce Willis de el Sexto Sentido esperando descubrir que un día fallecí y no me entere.

Ahora mismo no se si esto es un adiós, ya que en el fondo creo que El Chamberlin tiene un sentido y un camino aún por recorrer, pero por si acaso fallan las fuerzas no quería dejar de agradeceros la compañía a lo largo de este viaje. Espero que haya sido mutua.

Carlos de la Fuente

" ¿;? "

Pozo sin fondo
noche sin alba
agonía sin ruidos
lágrimas amargas
viento helado
sobre mi nuca
todo se hunde
no ofrezco lucha
siento el tiempo
pasar lentamente
el cuerpo roto
nada en la mente,
canto sin voz
mi marcha fúnebre
odio el sol
y que me alumbre.

Ya nada importa.

Siento en mi un vacío
tan desolado
como en un desierto
abandonado
caigo en un sueño
¿o estoy despierto?
no hay diferencia
si ya estas muerto...

Cruel epitafio.

Brilla una luz
-no de esperanza-
14 velas bailan
sobre una tarta
nadie las sopla
ni nadie canta
no hay regalos
ni se oyen palmas
la alegría
se esfumó
con la sombra triste
que de noche a solas
su carne cortaba
en su habitación.

Cuanto duele tu dolor.

King Crimson en el Mehr! Theater am Großmarkt, Hamburgo, tres de octubre de 2016



Texto: **Carlos Romeo**
Fotos: Blog oficial de **Tony Levin** (https://tonylevin.com)

En una ocasión **Bill Bruford** afirmó que en **King Crimson** había que "esperar lo inesperado" y la historia del grupo así lo demuestra. Como una vez comentó **Robert Fripp**, primero surge una pregunta, "¿cómo ha podido suceder esto?"; luego llega otra, "¿cómo pudo no suceder?". Además, está esa idea circulante de que todos los miembros que fueron o han sido dieron lo mejor de sí mismos en el grupo. Esto es así porque esta banda es un medio adecuado para responder creativamente ante las situaciones artísticas planteadas. Examinando con perspectiva su obra y su devenir pueden verse los retos a los que se ha enfrentado **King Crimson** y cómo se han superado. Aquellos con los que nace cada formación y los que acontecen sobrevenidos.

Cuando todo parecía cerrado, acabado y sin posibilidad de desarrollo llegó la noticia en septiembre de 2013, **King Crimson** iba a restablecerse como septeto. Llegaron las giras de otoño de 2014 y 2015, pero ninguna pasó por España o México. Ante la gira europea de otoño de 2016 en principio no parecía que esta situación fuera a cambiar. Surgió para nosotros la oportunidad de poder acudir al que parecía ser el último concierto, en la ciudad alemana de Hamburgo, y asumimos el viaje. Días después se dieron a conocer las fechas de la segunda fase de la gira que sí incluirían a Madrid y Barcelona. Con la decisión ya tomada al final veríamos al grupo tanto en Alemania como en la capital de España.

El Mehr! Theater am Großmarkt es una gran sala que aprovecha una enorme nave industrial. Por su tamaño, es la adecuada al tipo de local que quiere el

grupo, que desea realizar los conciertos con un aforo máximo de 2.500 asistentes. Al llegar allí fuimos testigos de cómo quedaban algunas localidades a la venta y luego vimos que había muy pocos huecos en las butacas. El recital obtuvo un lleno casi absoluto.
La música de sala consistió en una grabación de los *soundscapes* de **Robert Fripp**. En un momento dado, con el público algo impaciente, sonó la salutación y advertencia de que no se tomaran fotos y se disfrutara del momento.
Acto seguido, ante el gran alborozo de los muy excitados presentes hicieron aparición los miembros del grupo. En primera fila en la frontal del escenario se situaron de izquierda a derecha, **Pat Mastelotto** (batería y percusión), **Jeremy Stacey** (batería y teclados) y **Gavin Harrison** (batería). Tras ellos y sobre una tarima sobre elevada y de izquierda a derecha se colocaron **Mel Collins** (saxos y flauta), **Tony Levin** (bajos, *stick* y voz), **Jakko Jakszyk** (voz solista, guitarra y flauta) y **Robert Fripp** (guitarra y teclados).



Éste es el lugar más conveniente para informar que el repertorio de cada recital de **King Crimson** se decide unas horas antes del concierto y que éste no se suele repetir. De un total de treinta piezas ensayadas se suelen tocar veintitrés o veinticuatro. Conociendo el repertorio esto introduce un cierto grado de incertidumbre entre la parte del público que está informado sobre que composiciones del grupo se tocan en la gira.
Tras la misma introducción grabada que abre el disco ***Live at the Orpheum***, *Walk On: Monk Morph Chamber Music*, el grupo tocó *Dawn Song* (la primera sección de *The Battle of Glass Tears*, de la suite *Lizard*), con Robert Fripp tocando con los teclados las partes de oboe del original y con **Jakko Jakszyk**

cantando con gran belleza la voz solista, más grave que su registro más habitual. La pieza sonó exquisita y sirvió como una suerte de obertura a todo el concierto. Como en la mayoría de los recitales de esta gira no se tocó el resto de *The Battle of Glass Tears*.

Acto seguido empezó la primera parte del recital propiamente dicha con *Hell Hounds of Krim*, una agresiva pieza escrita para los tres baterías, que frasearon juntos o por separado. Conviene aclarar que no en todas las piezas los tres tocan su instrumento a la vez. Durante el recital **Jeremy Stacey** se ocupó muy a menudo de los teclados y **Pat Mastelotto** asumió el rol de percusionista. Este trío estableció el tono para este segmento del concierto ya que la siguiente canción fue *Pictures of a City*, la cual siempre fue una de las más abrasivas piezas del repertorio del grupo hasta 1972. Puede apreciarse que la presencia de dos guitarristas le da una densidad sonora adicional al tema, algo que sucederá a lo largo de toda la noche. Siguiendo en esta línea de contundencia lo siguiente fue la interpretación de *Red*. Ésta es una pieza que hemos tenido la suerte de poder escuchar en directo con una, dos y ahora tres baterías. Estas partes son uno de los elementos diferenciadores con relación a las versiones ya conocidas, y el mérito debe ser atribuido a **Gavin Harrison**, que es el que se ocupa de escribir los arreglos de percusión. Además, **Mel Collins** aparece a los vientos en una composición que no los tenía hasta ahora. Sus partes de saxo encajan como dedos en un guante. Así pues, y como fue la tónica de todo el concierto, nos dimos cuenta de que la filosofía del recital no consistía en escuchar versiones de distintas épocas de **King Crimson** ya que el grupo que teníamos enfrente sonaba a un destilado de toda la trayectoria del grupo. Este septeto desdibuja o borra las divisiones entre las diferentes configuraciones de la banda.



Después de tanta intensidad el grupo se embarcó en la interpretación del tema título del álbum cebador de su configuración actual, ***A Scarcity of Miracles***. Como es sabido es una balada que cuenta con una bella introducción de guitarra a cargo de **Robert Fripp**. Para nosotros lo destacable es constatar hasta que punto el material de este álbum es verdadero **King Crimson**, algo que fue muy discutido en su día. La sensación que percibimos con esta interpretación que se nos brindó es que se había "crimsonizado" aún más con esta versión en directo.

No lo sabíamos, pero después de esta relajación en la intensidad iba a llegar una tanda de grandes canciones, algunas de las cuales nunca habíamos escuchado en concierto hasta ahora y, huelga decirlo, éste

fue uno de los segmentos del recital más impactante para nosotros.

Sonó música nueva, instrumental, protagonizada por la flauta de **Mel Collins**. **Jakko Jakszyk** descolgó su guitarra y empuño otra flauta para tocar a dúo con él, secundados por el resto del grupo. Se trata de *Interlude* que finaliza con las notas del piano eléctrico de **Jeremy Stacey**, las que dan comienzo a *Cirkus*, pieza que no se tocaba en directo desde 1972. La canción se desenvuelve de forma similar a como lo hizo entonces, con **Fripp** alternándose entre los teclados y la guitarra. Recordemos aquí que en los años setenta esta canción se interpretó con unos arreglos que precisaban dos teclistas (**Fripp** y **Collins**) junto a unas partes ocasionales de guitarra. En 2016 la canción se instrumenta con dos guitarras (aunque **Fripp** se dobla a los teclados) y dos teclistas (**Fripp** y **Stacey**) liberando a **Collins** que se explaya a gusto con sus vientos, cita musical circense incluida. Este maravilloso recuerdo de ***Lizard***, que ejemplifica ahora que lo antiguo también es nuevo merced a los arreglos dejó el terreno preparado para el instrumental que más esperábamos esa noche, *Fracture*. No creemos equivocarnos al evocar aquí que las primeras e inconfundibles notas de la pieza, tocadas por **Fripp**, conmocionaron al público asistente en un grado superlativo. Nuestra curiosidad fue satisfecha al ser testigos de cómo **Mel Collins** insertaba sus partes de saxo y flauta en una composición que originalmente no las tenía. Si se pregunta a los integrantes de **King Crimson** entre 1973 y 1974 cual era la pieza más difícil de tocar del repertorio la respuesta unánime sería precisamente *Fracture*. Dados estos antecedentes y dada la nueva instrumentación la pregunta obvia sería si era factible dotar a esta pieza de una interpretación dinámica que fuera capaz de absorber a la audiencia y a los músicos para poder recorrer este camino intrincado y llegar al final con una sensación de plenitud, afirmándonos para nuestros adentros un pensamiento del tipo "esto es". Podemos responder que sí, el poder avasallador del septeto nos regaló –la música es gratuita, nosotros sólo pagamos para poder entrar en la sala– una interpretación memorable de la pieza. Un verdadero ejemplo de música "definitiva" tras la cual sólo debería caber el silencio.



Tras *Fracture* no devino el silencio sino que se retrocedió más atrás en el tiempo hacia el álbum ***Islands***. La siguiente pieza fue *The Letters*, composición muy antigua que tiene sus raíces en los tiempos de **Giles, Giles & Fripp**. Es una canción de marcados contrastes, con momentos de tensa calma que bordean violentas incursiones en una suerte de caos controlado. **Fripp** y **Collins** saben lo que hacen aquí, también los demás. **Jakko Jakszyk** brilla con su interpretación vocal, que no dudamos en calificar como so-

berbia y con la dosis necesaria de dramatismo allí cuando se requiere. Con este **King Crimson**, y asistiendo al concierto, ya no nos cuestionamos quién falta en el grupo. En el aspecto vocal **Jakszyk** ha crecido como cantante y hemos sido testigos merced a las grabaciones y a éste recital de cómo lo ha hecho y en qué medida. Sin dar tregua, la reconocible figura rítmica creada por **Ian Wallace** nos indicó que a renglón seguido la música proseguía con *Sailor's Tale*. Esto era una garantía de gozo asegurada. **Jeremy Stacey** se aplicó a las fases de teclado que rememoraban el mellotron mientras que **Fripp** acometía aquel mítico solo de guitarra, el que suena como un "banjo con esteroides", con la ferocidad esperada.

El tono de exaltación del público no decayó ya que **King Crimson** se embarcó en la interpretación del himno fundacional del grupo, la canción cuya composición por parte de **Ian McDonald** supuso para **Peter Sinfield** el acto inaugural de **King Crimson**. Nos referimos a *In the Court of the Crimson King*. **Mel Collins** estuvo sublime a las flautas. Acto seguido observamos como **Tony Levin** se calzaba sus *funky fingers* tras lo cual el septeto se lanzó a una vertiginosa y ágil versión de *The Talking Drum* en la que el elemento diferencial con versiones previas fue la presencia del saxo de **Mel Collins**, un elemento dinamizador de primer orden. Como era de esperar la pieza desembocó en la composición *Larks' Tongues in Aspic Part II*, la cual fue interpretada con la ferocidad esperada. Un gran final para la primera parte del concierto.

Después llegó un hiato de unos veinte minutos de duración que cada cual aprovechó como pudo o quiso.

El segundo set del recital empezó con otra de las piezas de percusión, *Devil Dogs of Tesselation Row* que dio paso a *Radical Action II*, instrumental escrito por **Robert Fripp** que en esta gira suele desembocar sin solución de continuidad en *Level Five*, la única pieza escrita durante la "era **Belew**" (1981-2008) que fue interpretada esta noche. Fue también la rara ocasión en el recital en la que **Tony Levin** usó su stick. La pieza ya había sido arreglada para dos baterías en la última gira con **Belew** en 2008 (cuatro de los cinco miembros de aquel quinteto integran ahora el septeto) y para esta ocasión había una bate-



ría más junto a los vientos de **Mel Collins**. Éste es un buen momento para señalar que se ha dispuesto una pantalla sonora que separa a **Collins** del estruendo de las tres baterías. Lo cierto es que en algunos momentos, cuando fraseaban juntos los tres percusionistas, nos costó distinguir la línea del bajo.



Tras estas piezas instrumentales el grupo retomó dos canciones clásicas del repertorio del grupo. La primera fue *Easy Money*, que contó con un hermoso solo de guitarra a cargo de **Fripp**. Pudimos constatar que **Pat Mastelotto** tomó el relevo de **Jamie Muir** a la hora de tocar percusiones en este tema. Es justo señalar una vez más el buen hacer de **Jakko** a las voces a la hora de abordar esta canción. No repuestos aún de la pieza anterior el grupo empezó a tocar *Epitaph* cuyos primeros compases fueron recibidos con estremecimiento por parte del público. **Jakko** tuvo problemas con la garganta, ante la mirada vigilante de **Fripp**, pero resolvió la dificultad con solvencia. La sección central fue bellísima. Esta hermosa canción del origen del grupo cerró sección, ya que se dio paso a una sucesión de dos canciones nuevas.

Después **King Crimson** tocó *Radical Action (To Unseat The Hold Of Monkey Mind)* instrumental escrito por **Robert Fripp**, en su vena de demostración de poder *crimsoniano*. La pieza desembocó sin solución de continuidad en la canción *Meltdown*, escrita por **Jakszyk** y **Fripp**. Como ya escribimos en otra ocasión éstas piezas son como un destilado de toda la historia del grupo. De hecho, el juego de las dos guitarras en *Meltdown* no hubiera desentonado, sino todo lo contrario, en la mencionada era **Belew**.

Ya en la recta final del recital el grupo viajó de nuevo del presente al pasado recalando en su álbum ***Red***. En primer lugar sonó *One More Red Nightmare* canción grabada en 1974 pero estrenada por el grupo en concierto en 2014. Bien podría decirse que éste es un tema que parece escrito para esta formación de **King Crimson**. Por un lado, la pieza original contenía varias pistas de guitarra y este grupo tiene dos guitarristas. Por el otro, la composición tiene varios *breaks* de batería, que en directo se resuelven adjudicando uno a cada uno de los baterías. En cualquier caso ésta es una canción dinámica que funciona muy bien en directo. A destacar el solo de saxo. Finalmente, el segundo set se cerró con una de las composiciones más amadas de **King Crimson**, al menos por su público, y su función en el recital fue cerrar la actuación. Hablamos de *Starless*, canción de la que huelga explicar nada. Ésta es una pieza de

las que imponen y se escuchan con absoluta atención. Tras la balada inicial la iluminación del escenario quedó reducida a luces rojas, mientras la intensidad del tema iba in crescendo, como es sabido. El final de la canción fue una pura apoteosis que llevó a los asistentes al delirio y a levantarse como un resorte para aplaudir a rabiar.

El público pidió más y más sin volver a sentarse hasta que los músicos retornaron al escenario. Tras unas palabras que dirigió **Fripp** a los músicos el bis de la actuación empezó con otra pieza en trío para los percusionistas, en este caso *Banshee Leg Bells Hassle*. Tras la cual sonaron los sonidos bien conocidos que preludian el arranque de la muy esperada canción *21st Century Schizoid Man*, que fue acogida con gran alborozo por los allí presentes. Con dos guitarristas, ésta fue la versión más "metálica" que hemos escuchado jamás del tema que se interpretó con gran brío, con evidentes muestras de satisfacción por parte de los músicos hacia lo que estaban tocando. En la sección intermedia, desde 2014, se aloja el solo de batería de **Gavin Harrison**. No nos suele gustar el que se incluyan estos solos en canciones que originalmente no los contienen dado que pensamos que de alguna manera "estropean" la pieza. Sin embargo, no fue ésta nuestra sensación en esta ocasión. Fue un solo elaborado que engarzó bien con el tema. Una demostración de que el líder de la sección de las baterías merecía esta oportunidad para lucirse. En suma, que no hay mejor heredero de **Bill Bruford** que **Gavin Harrison**, mientras que **Pat Mastelotto** hacía de sí mismo y de **Jamie Muir**; y **Jeremy Stacey** tocaba y hacía de todo desde su papel de multiinstrumentista. La resolución final de la canción fue el final definitivo del recital. Como estaba convenido, **Tony Levin** sacó su cámara de fotos y esto desató una avalancha de fotografías por parte del público. El propio **Robert Fripp** se hizo un autorretrato. Los músicos aparecieron relajados y contentos. Se respiraba un ambiente de felicidad colmada en la sala. Hasta la próxima ocasión, pensamos.



Pocos días después supimos que en el repertorio de este concierto se encontraba incluida la canción *Heroes* para ser tocada en el bis antes de *21st Century Schizoid Band*, algo que no sucedió.

En cualquier caso, insistimos en que dado que esta formación de **King Crimson** existe para el directo es esencial poder verles en concierto a ser posible. Ésta es una experiencia única ya que por primera vez podemos disfrutar de una banda que hace suya toda su historia, donde lo clásico parece reciente y donde lo nuevo poco a poco se va abriendo paso en el repertorio. Lo hace sin prisas pero no deja de estar presente. Como curiosidad, notar que en el repertorio de esta noche se tocaron entre otras, tres piezas de los álbumes ***In the Court of the Crimson King***, ***Larks' Tongues in Aspic*** y ***Red***. Ésta nos parece una indicación clara de la estética del grupo.

No se lo pierdan. En España a finales de noviembre de este mismo año. En América, ¿quién sabe? Quizá el año que viene.

Este artículo ha sido escrito para ser compartido por las siguientes publicaciones:
República Progresiva Fanzine
(https://www.facebook.com/Repprog/?fref=ts)
Keep The Dream Alive
(https://keepthedreamaliveprog.wordpress.com)
y *El Chamberlín* (http://www.elchamberlin.info).





El director y presentador Jarmo Porola Matti Poijärvi, la estrella radiofónica de la tarde, en el estudio en 1973

A principios de los 70 no había buenas oportunidades en Finlandia para que las bandas de pop, rock progresivo o jazz tocasen en directo. No había demasiados locales, y los que había, programaban otros tipos de música más tradicional. Esto, unido a la dificultad para firmar contratos con sellos discográficos y publicar discos, hacía que la promoción de bandas emergentes fuera muy complicada. En 1972, el músico y periodista musical **Erkki Lehtola** le propone a la radio nacional de su país (YLE) la creación de un show en el que las bandas de rock toquen en directo, en un estudio con público, para ser emitido en el momento a todo el país. A su vez, los periodistas musicales **Matti Konttinen** y **Matti Poijärvi** idean el mismo sistema para las bandas de jazz, y ese mismo año comienzan las emisiones de *Pop Liisa* y *Jazz Liisa*. El nombre se debe a que los programas se grababan en los estudios Liisankatu de Helsinki. Una de las más grandes virtudes de estos programas era la libertad que tenían los músicos de explayarse y tocar durante mucho tiempo seguido un mismo tema, por lo que nos encontramos piezas de llegan hasta los 20 minutos que nunca hubieran sonado en la radio de otra manera.

Para los que amamos el rock progresivo, el jazz rock y el jazz nórdico de los 70 en general, y la música finlandesa en particular, es algo realmente especial que el sello Svart haya encontrado y licenciado estos antiguos documentos sonoros y los haya comenzado a editar. El sonido es impecable, y si alguna



parte del material encontrado no suena del todo bien, sencillamente no se va a editar. Para comenzar, Svart ha publicado 8 CDs con dos sesiones de bandas diferentes cada uno, y además, cada una de las sesiones también ha sido publicada en vinilo, por lo que en este formato son 16 LPs en lugar de 8 CDs. Vamos a analizarlos

Tasavallan Presidenti
Pop Liisa-Live In Studio 01

La grabación se realizó el 12 de septiembre de 1973. En este momento de su carrera, la banda había ya publicado tres discos (sin contar el álbum de 1970, ***Magneettimiehen Kuolema***, del cantautor **Pekka Streng**, con **Tasavallan Presidenti** como grupo de apoyo), siendo el último, ***Lambertland*** (1972), una verdadera obra maestra y ya se encontraban grabadas algunas cosas de su cuarto y último disco de la década de los 70, ***Milky Way Moses***, que se publicarían en 1974.
La formación era la siguiente: **Eero Raittinen**: voz y percusión, **Pekka Pöyry**: saxo alto, saxo soprano, flauta, piano acústico y piano eléctrico, **Jukka Tolonen**: guitarra eléctrica, **Heikki "Häkä" Virtanen**: bajo eléctrico y **Vesa Aaltonen**: batería.
El primer tema elegido para esta emisión radiofónica fue una larga versión de *Lennosta Kii* (19:28), una pieza compuesta por el saxofonista **Eero Koivistonen**, y publicado por primera vez en su álbum ***Valtakunta*** (1968), con letra en finés del poeta **Jarkko Laine**. Muchos la reconoceréis porque poco después la banda la grabó de nuevo para su disco ***Milky Way Moses***, en una versión más corta y traducida al inglés por **Jim Pembroke** de **Wigwam**. Fantástico **Pekka Pöyry** en el primer solo, de saxo soprano, seguido de un cambio de ritmo sensacional, con el bajo y la batería en estado de gracia, también con **Pöyry** formidable al piano eléctrico como parte de la sección rítmica , y con **Tolonen** demostrando como es capaz de tocar la guitarra. El segundo es todo un clásico, *Dance* (14:28), del álbum ***Lambertland***, compuesta por **Jukka Tolonen**. Mucho más larga que la original, nos muestra de forma clara las distintas influencias de la banda, que nos lleva a campos como el jazz rock, el folk, el rock progresivo, la improvisación propia del jazz, etc. **Tolonen** brilla de forma especial, pero en realidad todos están a un nivel altísimo.
En esta sesión se registraron dos piezas más, *Milky Way Moses* y una "Jam sesión", pero por desgracia la grabación no salió bien, y no han podido ser incluidas



Jukka Tolonen

en esta publicación. Aún así, estos 35 minutos nos muestran como este tipo de bandas se crecían considerablemente en directo. En sus discos de estudio, **Tasavallan Presidenti** ya hacen gala de una gran libertad estilística y de una intensidad considerable, pero nada parecido a esto. Un documento de valor incalculable, y un claro indicativo del potencial de esta colección de material de archivo.



Jukka Hauru & Superkings
Pop Liisa-Live In Studio 02

Jukka Hauru era un fantástico guitarrista de jazz rock, que para esta sesión convocó a una serie de viejos amigos, todos ellos fantásticos músicos, bajo el nombre de **Jukka Hauru & Superkings**, parodiando a los típicos "super grupos" de la época. La grabación se realizó el 10 de octubre de 1973 y en ella tocaron: **Juhani Poutanen**: violín, **Olli Ahvenlahti**: piano eléctrico, **Jukka Hauru**: guitarra eléctrica, **Heiki "Häkä" Virtanen**: bajo eléctrico, **Vesa Aaltonen**: batería y **Reino "Reiska" Laine**: percusión.
Como podéis ver, aquí nos encontramos a la maravillosa sección rítmica de **Tasavallan Presidenti** (**Virtanen** y **Aaltonen**), reforzados por el percusionista **Reino Laine**, al que recordaréis como colaborador de lujo en discos de **Jukka Tolonen**, **Pekka Pohjola** o **Eero Koivistonen**. Además, la formación se completa con el violinista **Juhani Poutanen**, muy reputado en su época, y el pianista **Olli Ahvenlahti**, que también militaba junto a **Laine** en la banda **Unisono**, y que tuvo posteriormente una gran carrera.
El concierto comienza con *Mai-Ling* (8:38), que por desgracia comienza con un "fade in", ya que los 3 primeros minutos de grabación se estropearon y no han podido ser incluidos en el álbum. Jazz rock maravilloso, con el violín y la guitarra como protagonistas, mucho piano eléctrico, tanto como instrumento solista como parte de la dinámica y llena de matices sección rítmica, que gana mucho, además, gracias a las percusiones de **Laine**. Esta versión era más larga que la original, incluida en el álbum ***Information*** (1972) de **Jukka Hauru**, donde ya colaboraban casi todos los músicos que participan en esta sesión. Le sigue *Twilight Time* (13:46), composición de **Hauru** inédita hasta ahora, en la que la influencia de **Mahavishnu Orchestra** se hace patente. Nada más comenzar, con el solo de guitarra de tres minutos, sobre una base de una energía altísima, el tema nos engancha y nos mantiene pegados al equipo. Los ritmos van variando para adaptarse a los diversos solos, de violín (¡magnífico!), de piano y de bajo, para terminar con un verdadero "tour de forcé" con todos los músicos en estado de euforia. Continuamos con *Elegy Elegio* (8:34),un precioso tema lento, con una bonita melodía de violín e influencias de **Mahavishnu Orchestra** y algún ligero toque "Zappiano". Y para terminar, una composición de **Juhani Poutanen**, *Angel* (9:47), con la mejor melodía de todo el concierto, la cual volvió a ser utilizada por **Poutanen** en el

tema *Moment*, incluido en el único disco de su banda, **Jupu Group**, publicado bajo el nombre de ***Ahmoo*** en 1975. Una pieza alegre, dinámica, repleta de percusiones, con la banda sonando muy compacta y fantásticas combinaciones de guitarra y violín.

En la versión en CD que incluye conjuntas estas dos grabaciones ***Pop Liisa-Live In Studio 01/02***, después de casi 80 minutos de audición, la sensación que uno tiene es la de haber oído algo muy especial. Han pasado más de 40 años y estas grabaciones no han perdido vigencia alguna. Poco después de esta sesión, J**ukka Hauru** formó parte de **KOM Quartet**, de los que hablaremos más tarde.



Wigwam
Pop Liisa-Live In Studio 03

La grabación se efectuó el 7 de noviembre de 1973. **Wigwam** ya era una de las bandas de rock más importantes de su país, con 3 discos a sus espaldas, entre ellos el enorme ***Fairyport***, su último trabajo hasta ese momento, publicado en 1971. Tres meses después de estas sesiones, se publicaría el LP ***Being*** (1974) y poco después la banda cambiaría su formación para entrar en una etapa algo más comercial. A finales de 1973 el grupo estaba formado por los siguientes músicos: **Jukka Gustavson**: voz y órgano, **Jim Pembroke**: voz y piano eléctrico, **Pekka Pohjola**: bajo eléctrico y **Ronnie Österberg**: batería.

En el repertorio escogido para la emisión radiofónica, se nota esa doble vertiente de **Wigwam**, que por un lado los lleva terrenos "progresivos" y por otro a sonoridades más cercanas al pop. De hecho, en esta época **Österberg** no quería interpretar los temas más complejos de **Pohjola** y **Gustavson**, pero al final se pusieron de acuerdo incluyendo también composiciones más sencillas de **Pembroke**. El concierto comienza con una versión del *Imagine* (3:42) de **John Lennon**, interpretada a modo de calentamiento minutos antes de comenzar la emisión. Otra versión de este clásico puede ser escuchada en el álbum en directo de **Wigwam** ***Live Music From The Twlight Zone*** (1975). Le sigue *Nipistys* (8:46), una maravilla de **Pekka Pohjola** incluida en su pri-



Jukka Gustavson

mer disco en solitario, ***Pihkasilmä Kaarnakorva*** (1972). En el tema original se podían escuchar los vientos, el violín, el piano acústico, etc. y aquí no están, claro, pero la versión en directo es mucho más larga, con una primera parte preciosa, y con **Gustavson** impresionante al órgano. El bajo de **Pohjola** también reclama nuestra atención constantemente. Continúan con *Marvelry Skimmer (Friend From The Fields)* (3:40), un bonito tema de **Jim Pembroke** cantado en inglés, y cuya versión grabada en estudio cerraría meses después el álbum ***Being***. Uno de los platos fuertes de la noche fue la nueva versión de *Fairyport* (14:02), en la que **Jukka Gustavson**, compositor del tema, trabajó muy duro para escribir nuevos arreglos a tiempo para la actuación. El resultado es sobresaliente, durando prácticamente el doble que la original de 1971. Para terminar, *Grass For The Blades* (9:32), de **Jim Pembroke**, incluida originalmente en su disco ***Wicked Ivory*** (1972), publicado bajo el nombre de **Hot Thumbs O'Riley** . Es un tema realmente bonito, y en esta época se convirtió en una pieza indispensable en los conciertos de la banda. Esta versión, como podéis imaginar, es también mucho más larga que la original, y contiene algunos solos de órgano y bajo muy buenos.

Una maravillosa actuación, a pesar de que la banda no contó con la colaboración de ningún saxofonista y/o flautista como hacía en sus discos. Además, más merito tuvieron si tenemos en cuenta los nervios que pasaron, junto al equipo técnico del programa, debido a un problema con la batería de **Österberg** que tuvo que ser reparada en directo.



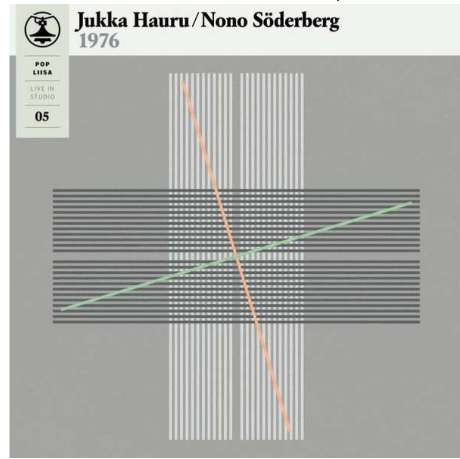
Taivaanvuohi
Pop Liisa-Live In Studio 04

Taivaanvuohi fue una banda de rock progresivo y jazz rock de principio de los 70 muy poco conocida fuera de Helsinki, entre otras cosas porque no lograron publicar ningún disco. En el momento de la grabación del programa de radio, el 7 de diciembre de 1973, tan sólo quedaba en el grupo un miembro original de la formación inicial de 1972, el guitarrista y compositor de prácticamente toda la música, **Sami Hurmerinta**, que tan sólo tenía 18 años. Sin duda, este concierto ha sido la mayor sorpresa para mí de esta colección. No conocía a la banda ni de nombre, y su música me ha encantado. Los músicos implicados fueron: **Sami Hurmerinta**: guitarra eléctrica y coros, **Tarmo Rosenlund**: voz, **Pertti "Pepa" Päivinen**: saxo alto y flauta, **Urpo Siitonen**: bajo eléctrico y **Ismo Räisänen**: batería.

La actuación comienza con *Dro Drag* (4:48), cuyo inicio me trae a la memoria a la banda alemana **Aera**. Notamos ciertas influencias de **Frank Zappa**, algo que no es extraño, ya que los conciertos que **Mothers Of Invention** dieron en 1967 en Suecia y Dinamarca, y en 1968 en Alemania y Holanda, ante un público en el que había muchos jóvenes músicos comenzando sus carreras,

tuvieron bastante peso en el rock progresivo del norte de Europa de esta época. La melodía, cantada en inglés, como hacían habitualmente, es muy bonita, y los músicos tocan con una gran energía, con la sección rítmica cabalgando con fuerza y la guitarra y el saxo haciendo buenos solos. Le sigue *Shedding* (8:27), repleta de requiebros y cambios de ritmo. Impresionante la constante presencia del saxo de **Päivinen** y la peculiar forma de cantar de **Rosenlund**. Tras esta maravilla, el ambiente se calma un poco con *Gloom/Muukalaiset Vössä* (5:17), una composición preciosa, escrita por **Hurmerinta** tras la muerte de su hermano, donde destaca, sin duda, la flauta de **Päivinen**, que inunda la pieza y nos recuerda a otros pasajes bellísimos de músicos como **Jimmy Hastings** o **Mel Collins**. *Forward Bound* (10:02) es quizás lo mejor de la actuación. Un tema vital, orgánico, repleto de fuerza y belleza a partes iguales. La sección rítmica es apabullante, al igual que los duelos de la guitarra con el saxo, el impresionante solo de flauta o el de guitarra casi al final con el bajo a todo volumen. Aquí encontramos muchas de las claves que hicieron que me enamorase de la música nórdica de esta época. Para terminar, una excelente versión de *Orange County Lumber Track* (6:50) de **Frank Zappa**. Comienza con la inolvidable melodía compuesta por el genio de Baltimore, para convertirse poco a poco en una "jam" brutal, con el bajo y la batería a toda velocidad y la guitarra y el saxo a su aire, haciendo gala de esa "libertad" propia de este tipo de bandas.

Aunque se habló de la posibilidad de grabar un álbum para el sello Love Records, **Taivaanvuohi** se separó en 1974 sin hacerlo. Una verdadera pena.



Jukka Hauru / Nono Söderberg
Pop Liisa-Live In Studio 05

El guitarrista **Jukka Hauru** ya era en el momento de la grabación de esta sesión un viejo amigo del programa. Si hacéis memoria, tocó con el grupo **Superkings** en un programa de octubre de 1973, incluido en el álbum ***Pop Liisa-Live In Studio 02***, y en el de abril de 1975 con el **KOM Quartet**, incluido en ***Jazz Liisa-Live In Studio 04***. En el disco que nos ocupa interpretó una sola pieza, *Günther Angst* (17:06) dividida en 6 partes, en la sesión que tuvo lugar el 15 de diciembre de 1976. La banda estaba compuesta por: **Jukka Hauru**: guitarra eléctrica, **Juhani Poutanen**: violín, **Eero Ojanen**: piano, **Tapani Tamminen**: contrabajo, **Esko Rosnell**: batería y **Ari Valtonen**: percusión.

El resultado de esta reunión de camaradas, muchos de la banda **KOM**, es una actuación memorable, de lo mejor de toda la serie. *Günther Angst* nunca llegó a grabarse en estudio, y ha permanecido inédita hasta ahora, siendo una de las piezas más complejas e interesantes que **Hauru** compuso. Desde el fantástico inicio, deudor de la música de **Zappa**, el tema no hace más que sorprendernos con cambios de ritmo, fantásticas percusiones acompañando a

una imaginativa sección rítmica, solos excelentes de piano, batería y percusión, violín, guitarra… duetos de violín y guitarra, de violín y contrabajo (alucinante, con influencias de música de cámara), preciosas melodías, riffs inolvidables, influencias del folk, de la música latina. Un temazo de jazz rock progresivo realmente sobresaliente, con un final muy a lo **Mahavishnu Orchestra**. Curiosamente, en los créditos se cometa que **Hauru** estuvo de muy mal humor durante toda la grabación, ya que nada más comenzar se le rompió una cuerda de la guitarra y al ser la emisión en riguroso directo no pudo cambiarla. Esta emisión fue compartida con la banda de otro guitarrista, **Nono Söderberg**.

En 1976 **Sörderberg** era un guitarrista de jazz fusión, influenciado por gente como **John Abercrombie**, **Al Di Meola**, **Jeff Beck** o **Phillip Catherine**, por el que sentía una gran admiración, ya que habían coincidido con él dos años antes en un taller para guitarristas. A principios de año publicó su primer álbum ***Nono***, colaborando con músicos tan importantes como **Pekka Pöyry, Heikki Virtanen**, **Olli Ahvenlahti**, etc.

En la grabación en directo que nos ocupa sus compañeros fueron: **Reijo "Takku" Ylinen**: saxo soprano, **Esa Kotilainen**: teclados, **Harri Merilanti**: bajo eléctrico, **Roope Koistinen**: batería y **Esa "Nätsi" Roswall**: percusiones.

El guitarrista decidió interpretar versiones algo más largas de dos composiciones propias incluidas en su álbum ***Nono***. La primera es *Tide* (8:24), un buen ejemplo de lo que era la fusión de jazz de la segunda mitad de los 70, con un ritmo medio funky, aires mediterráneos y una melodía principal pegadiza interpretada con Moog. Buenos solos de guitarra y saxo soprano, respectivamente, sobre una base rítmica fantástica.

La segunda es *Seagull* (10:27), mucho mejor que la anterior, en mi opinión. Una pieza que nos abre una ventana al mar, con unas bases rítmicas maravillosas, muy ricas en matices y colchones de teclados muy bien utilizados. **Nono** está genial tanto interpretando la preciosa melodía principal como efectuando sus solos, que están acompañados por otros igualmente interesantes de sintetizador y saxo soprano.



Finnforest / Elonkorjuu
Pop Liisa-Live In Studio 06

Esta nueva emisión registrada el 23 de febrero de 1977, también estuvo dividida en dos partes. En la primera, la encargada de tocar fue **Finnforest**. En el momento del concierto esta banda ya tenía publicado dos discos instrumentales, ***Finnforest*** (1975) y ***Lähtö Matkalle*** (1976), siendo una de las formaciones más importantes de la segunda hornada de bandas progresivas finlandesas. En esta ocasión, la formación era: **Pertti Pokki**: teclados, **Pekka Tegelman**: guitarra eléctrica,



Emisión de Finnforest en la YLE

Jarmo Hiekkala: bajo eléctrico y **Jussi Tegelman**: batería.

El primer tema es *Odd Tale* (10:19) de **Pertti Pokki**. Nunca apareció en ningún disco de **Finnforest**, pero si existe una versión más corta de estudio registrada por la banda **Jargon**, en el que participaban algunos de nuestros protagonistas, e incluida en su álbum homónimo de 1980. Estamos ante una fantástica pieza de jazz rock progresivo, tranquila, con una cadencia hipnótica, donde no hay prisa por llegar a ningún sitio. Fantásticos solos de guitarra, sintetizador y piano eléctrico, sobre una base preciosa, con líneas de bajo sobresalientes, buen trabajo percusivo y el piano acompañando a la sección rítmica constantemente. El segundo y último tema es *Juan* (8:22) de **Jussi Tegelman**, también inédito y mucho más veloz. Me recuerda un poco a pasajes de ***Romantic Warrior*** de **Return To Forever**. Buenas melodías de teclado y guitarra, con el piano eléctrico unido al bajo y la batería, y como no, con un duelo de guitarra y bajo y un solo de sintetizador propio de la época.

Una gran actuación a la que le sigue la de otra banda conocida, **Elonkorjuu**. Los amantes de la música nórdica de esta época recordaréis bien su álbum ***Harvest Time*** (1972), un disco excelente de rock setentero con toques blues, psicodélicos, progresivos, que por desgracia no encontró continuación. En el momento de la actuación estaban cerca de cambiarse el nombre por el de **Harvest**, y publicar su segundo y último disco de la década de los 70, ***Flying High, Running Fast*** (1978), instrumental y en una onda mucho más jazz-funk de la época. La formación para el concierto fue la siguiente: **Kari Tamminen**: voz, **Juha Unkila**: saxo tenor, **Peka Tyni**: piano eléctrico, **Jukka Syrenius**: guitarra eléctrica, **Veli-Pekka Pessi**: bajo eléctrico, coros y **Veikko Noutio**: batería.

El repertorio consiste en tres temas que no aparecen en sus discos, compuestas por el líder de la banda **Jukka Syrenius** y cantadas en inglés. La primera es *Hey Brother* (4:40), cantada por **Pessi**, de corte funk, rítmica, pegadiza, con un bonito solo de piano eléctrico. La segunda es *Yours Tonight* (5:15), ligera, con influencias norteamericanas y bastante insulsa, y la tercera *Rolling*

Down The Highway (7:36), también aburrida, excepto el fantástico solo de guitarra de **Syrenius** con apoyo del piano eléctrico. Esta versión ya apareció en la caja de 4 CDs que recoge la obra completa de **Elonkorjuu**, ***Seasons***. En mi opinión es una actuación un tanto floja.



Kalevala
Pop Liisa-Live In Studio 07

La actuación de **Kalevala** en Pop Liisa es otro de los grandes momentos de la serie. Esta banda tiene el honor de haber grabado uno de los mejores discos del rock progresivo europeo de principio de los 70, ***People No Names*** (1972). Un año después, concretamente el 4 de julio de 1973, se graba esta sesión de casi 40 minutos de duración, con una formación diferente a la de su primer trabajo. **Harri Saksala**: voz, percusión, **Sakari Kukko**: saxos, flauta, piano eléctrico, bajo eléctrico, **Matti Kurkinen**: guitarra eléctrica, mandolina, **Juha "Lido" Salonen**: bajo y guitarra eléctrica y **Alf Forsman**: batería.

La primera diferencia que encontramos al escuchar las nuevas canciones es que están cantadas en finés, y no en inglés, como las del disco que tenían editado. La segunda, es un mayor acercamiento al folk en algunas piezas, gracias sobre todo a la influencia de **Sakari Kukko**. De las siete canciones escogidas, sólo una pertenece a ***People No Names***, y el resto no llegaron a grabarse en estudio nunca, y eso que pocos meses después comenzaron la grabación del que sería su segundo álbum ***Boogie Jungle*** (1975), mucho más "comercial" y bastante decepcionante (poco después, el líder de la banda, **Matti Kurkinen**, fue atropellado por un autobús y falleció).

Comenzaron con *Kesälla* (3:20), tema sencillo, rockero, pegadizo, con un buen solo de saxo tenor como principal aliciente. Le sigue *Jokaiseen Jokaiseen* (6:04), un temazo que me encanta,


Kalevala

con una bonita parte vocal apoyada por un maravilloso saxo soprano. Me encantan los solos, tanto el de guitarra como el de soprano. El tercer tema es instrumental, *Myrskyä Pakoon* (5:22), un estallido de jazz rock alucinante, muy al estilo de **Tasavallan Presidenti**, con dos solos impresionantes de saxo tenor y guitarra. Continuamos con la única pieza del repertorio cuya música no está compuesta por **Matti Kurkinen**. Se trata de *Tuulikannel* (5:16), de **Harri Saksala** (encargado también de todas las letras), una pieza lenta donde destaca el trabajo de **Kukko** a la flauta. Le siguen dos canciones cortas más cercanas al folk, y menos interesantes en mi opinión, *Antti* (3:56), de carácter alegre, con buenas partes de flauta y guitarra, y *Tiedon Portaat* (3:20), con una bonita mandolina tocada por **Kurkinen**. Para terminar, lo mejor de la noche, *Verkossa* (10:27), una de los mejores temas de ***People No Names*** (en el disco se llamaba *In The Net*), en una versión alargada donde la banda lo da todo. Impresionantes las percusiones y el piano eléctrico, formando junto al bajo y la batería una poderosa sección rítmica, sobre la que se desarrolla la preciosa melodía vocal y como no, enormes solos, entre los que destacan el de saxo soprano y los de guitarra. Un final apabullante para otro de los grandes momentos de esta colección.



Nimbus
Pop Liisa-Live In Studio 08

La sesión aquí recogida es la del 16 de enero de 1974, que tuvo como invitados a la banda **Nimbus**. Este grupo de rock psicodélico-progresivo, que en ocasiones nos recuerdan a **Wigwam**, estaba formado por: **Pasi Saarelma**: voz, **Pekka Rautio**: órgano, **Harri Suilamo**: guitarra eléctrica, **Juha Jokiranta**: bajo eléctrico y **Matti Jokirante**: batería.

Ninguno de los temas elegidos para este concierto fueron escogidos después para formar parte de su único disco, ***Obus***, publicado en 1974 y que supuso no sólo su debut sino también su canto de cisne, ya que desaparecieron como banda en 1976.

Comenzaron con *Ode To Eagle* (3:20), una pieza corta cantada en inglés, pero con esos requiebros propios del rock progresivo clásico. Le sigue *Pessimistinen Dialogi* (7:59), con aires a **Wigwam**, y un ritmo fantástico de bajo y guitarra, con el órgano y la guitarra persiguiéndolos, precediendo la parte vocal cantada en finés. Me encanta el solo de guitarra central. Otra gran composición es la instrumental *Aaruma* (7:56), con una inolvidable y preciosa melodía de órgano, y excelentes solos tanto de guitarra como de órgano. Un tema que no es inédito, ya que apareció como bonus track en la versión en CD de ***Obus*** editada por Rocket Records de 2013. *Heretic Fool* (5:16) no resulta tan inspirada, pero contiene una buena parte instrumental rápida, con el órgano y la guitarra como protagonistas. Le sigue *Myrskyjen Välillä* (6:49), una bonita canción compuesta por **Harri Suilamo**, como el resto de los temas, que resulta dema-

siado "ligera", pero que tiene sus momentos. También fue incluida como tema extra en la reedición en CD de ***Obus***. Y como final, una versión correcta del tema de **Greenslade**, *Feathered Friends* (4:51), de su álbum homónimo de 1973.
En definitiva, una buena actuación de una banda que no tuvo tiempo para desarrollar una fuerte personalidad propia.



Nimbus

Unisono Quartet
Jazz Liisa-Live In Studio 01

Los amantes del jazz rock finlandés recordaréis a la banda **Unisono**, que tan sólo publicó un disco homónimo, bajo el nombre de **Uni Sono**, en 1975. Menos de dos años antes, sin **Pekka Pohjola** ni **Nono Söderberg**, en formación de cuarteto, y con un estilo mucho más clásico, registraron para la radio los temas que ahora tenemos la fortuna de escuchar. La grabación se hizo el 26 de septiembre de 1973, y los músicos implicados fueron: **Paroni Paakuunainen**: saxo alto, saxo soprano, saxo barítono y flauta, **Olli Ahvenlahti**: piano acústico y eléctrico, **Make Lievonen**: bajo eléctrico y contrabajo y **Reino "Reiska" Laine**: batería.
El programa comienza con *Long Tandem* (10:13), basada en una figura de piano y bajo repetitiva sobre el que el saxo soprano juguetea y desarrolla un bonito solo. A mitad del tema, el contrabajo se acelera, y sobre un ritmo puramente jazzístico, **Ahvenlahti**, que también es el compositor de la pieza, hace su solo de piano. Continuamos con *Specially For* (10:01), también de **Ahvenlahti**, lenta, muy clásica, con mucho protagonismo del piano y el saxo alto. El gran **Paroni Paakuunainen** es el compositor del siguiente corte, *Totuuden Aarreaitta-Treasures Of The Truth* (11:38), estructurada sobre un ritmo repetitivo, con una buena melodía de saxo soprano, y espacio para sendos solos de batería y bajo. Lo mejor llega al final, con *Incarnation* (10:12), de **Make Lievonen**. Tras un inicio de piano solo, comienza un ostinato de bajo que me

encanta y que se mantiene hasta el final del tema. Sobre él, un excelente solo de saxo barítono de **Paakuunainen**, apoyado por **Ahvenlahti** al piano, que posteriormente también tiene espacio para hacer su solo.
Una buena sesión, que en ocasiones me aburre un poco, no por la falta de calidad de la banda, ni mucho menos, sino porque su estilo es demasiado clásico para mí.



Paroni Paakuunainen



Taivaantemppeli
Jazz Liisa-Live In Studio 02

Poco después de grabar la anterior sesión con **Unisono**, el bajista **Make Lievonen** abandonó la banda y se puso al frente de **Taivaantemppeli**, que también grabó un excelente programa para la radio. La grabación se efectuó el 21 de noviembre de 1973 y la formación fue la siguiente: **Matti Jakola**: flauta, **Olli Ahvenlahti**: piano acústico y eléctrico, **Pekka Rechardt**: guitarra eléctrica, **Make Lievonen**: Bajo eléctrico, **Upi Sorvali**: batería y **Tapani "Nappi" Ikonen**: percusión.
Las tres piezas elegidas para esta sesión están compuestas por **Lievonen**. La primera es *On Tämäkki Sano…* (10:24), que nos adentra en la fusión jazzrockera de la época, con un cierto aire étnico gracias a la flauta y las excelentes percusiones, que tienen mucho peso en el sonido del grupo, lo que le da una profundidad y una riqueza enorme. El groove es realmente pegadizo, con el piano eléctrico apoyando a la sección rítmica, y un poderoso bajo siempre presente. Me encantan los solos, tanto el de guitarra como el de piano eléctrico, y también el corto solo de bajo con el que finaliza el tema. Le sigue *Totem Dance* (14:08), basada en una figura repetitiva de bajo y piano eléctrico que nos recuerda a los británicos **Nucleus**. Tras un largo comienzo improvisado entra este motivo, que ya no nos dejará hasta el final, junto a la flauta, las percusiones y la guitarra. El solo de **Rechardt**, con un potente sonido de wah wah y muchas percusiones alrededor me encanta, al igual que el de flauta, bien respaldado por el piano, que también protagoniza un buen solo poco después. El tercer y último tema es Lisa (15:15), que comienza con un precioso paisaje sonoro retratado por el piano, hasta llegar hasta otro de estos ostinatos que



Olli Ahvenlahti

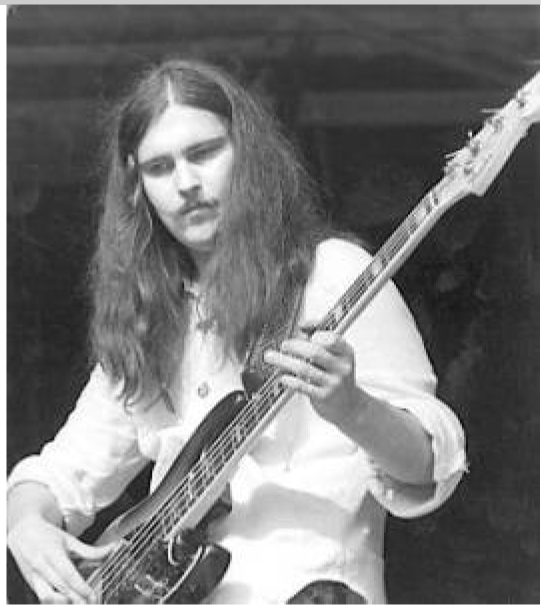
tanto le gustaban a **Lievonen** (no solo con **Taivaantemppeli**, sino también, por ejemplo, con **Unisono** en *Incarnation*, de la que hablamos antes). Esta constante repetición nos sumerge en un estado hipnótico similar al que pueden producirnos gente como **Soft Machine** o los ya citados **Nucleus** de **Ian Carr**. Bonita melodía de flauta de **Matti Jakola**, que también nos regala un buen solo, junto a otros, de piano de **Ahvenlahti** o de guitarra, con un sonido muy limpio, de **Pekka Rechardt**.
Notable actuación de una banda que ha sido otro verdadero descubrimiento para mí, y del que, hasta ahora, no existía material publicado.

Jukka Tolonen Ramblin' Jazz Band
Jazz Liisa-Live In Studio 03



Tengo prácticamente todo lo que publicó este impresionante guitarrista en los 70, y sin embargo, me he quedado sobrecogido al escuchar este directo. Cuando se efectuó esta grabación, el 4 de abril de 1973, **Jukka Tolonen** sólo tenía 21 años, pero ya había publicado 3 discazos con su banda **Tasavallan Presidenti** (de nuevo, sin contar el álbum de 1970, ***Magneettimiehen Kuolema*** del cantautor **Pekka Streng**, con **Tasavallan Presidenti** de banda de apoyo), había hecho un primer disco en solitario, ***Tolonen!*** (1971), y estaba preparando el segundo, ***Summer Games*** (1973). Además, había participado en dos de los mejores discos de **Wigwam**, ***Tombstone Valentyne*** (1970) y ***Fairyport*** (1971). Un curriculum impresionante dada su juventud.
Para este directo, la formación fue la siguiente: **Jukka Tolonen**: guitarras acústicas y eléctricas, **Pekka Pohjola**: bajo eléctrico y violín, **Mike Koskinen**: trompeta, **Pekka Pöyry**: saxo alto, saxo soprano y flauta, **Heiko "Hakka" Virtanen**: bajo eléctrico, **Ronnie Österberg**: batería y percusión y

Reino "Reiska" Laine: batería y percusión.
Como podéis comprobar, la alineación es la misma que la del álbum ***Tolonen!***, aunque **Jukka Gustavson**, que tocaba el órgano en el disco, ha sido sustituido por el trompetista **Mike Koskinen**. La forma de tocar de esta banda es casi de otro planeta. El colorido que consiguen los distintos sonidos de los vientos, mezclados con el violín y la guitarra, y la potencia de una brutal sección rítmica doble hacen de estos 40 minutos una experiencia maravillosa. El primer tema elegido fue *A Warm Trip With Taija* (17:19), en una versión bastante más larga que la de ***Summer Games***. Tras una bonita introducción de 3 minutos de guitarra acústica, hacen su entrada la trompeta y la flauta, interpretando una melodía fantástica, incorporándose poco a poco el resto del grupo. En pleno apogeo podemos escuchar tres cortos pero fantásticos solos, el primero de violín, el segundo de saxo soprano, y el tercero de trompeta. Cambia el ritmo, y comienza un pegadizo riff, que nos conduce a un largo y



Pekka Pohjola

virtuoso solo de guitarra, con los bajos creando figuras dominantes, imaginativas, llenas de fuerza, acompañados por las dos baterías. Unos minutos alucinantes, que terminan con el regreso del riff principal, que nos lleva hasta el final de la pieza. ¡Una obra maestra!
El segundo y último tema que se grabó y emitió aquella noche, fue uno de los más conocidos del guitarrista, *Ramblin'* (21:50), de su álbum debut ***Tolonen!***. Como era habitual, la versión en directo era mucho más larga que la de estudio. Tras un inicio repleto de percusiones, comienza el conocido ritmo del tema y la potente melodía de vientos, con un ritmo lleno de vida. Poco después, llega un impresionante solo de trompeta, apoyado sobre una sección rítmica riquísima, con los bajos en estado de gracia. La pieza se tranquiliza con la llegada de la guitarra de **Tolonen**, que al principio se queda prácticamente sola durante algunos minutos, para después despegar de una forma impresionante sobre un brutal ritmo jazzero donde las dos baterías y los dos bajos llenan todos los huecos posibles. Regresa la melodía principal, pero esto no ha terminado, ya que aun falta un bonito solo de saxo alto del maestro **Pekka Pöyry**. En definitiva, una actuación antológica.



KOM Quartet
Jazz Liisa-Live In Studio 04

Las raíces de esta banda viene de un grupo de teatro llamado **The Kom-Theatre**, que además interpretaba temas protesta a principios de los 70.
En 1973, el pianista **Eeero Ojanen**, el bajista **Tapani Tamminem** y el baterista **Ari Valtoren** comenzaron a responder bajo el nombre de **KOM Trio**, y con la entrada un año después del guitarrista **Jukka Hauru** se convirtieron en **KOM Quartet**. Para esta grabación, que se realizó el 23 de abril de 1975, el cuarteto añadió dos vocalistas, quedando así la formación: **Eija Orpana**: voz y violín, **Pertti Melasniemi**: voz y percusión, **Eero Ojanen**: piano acústico y eléctrico, **Jukka Hauru**: guitarra eléctrica, **Tapani Tamminen**: bajo y **Ari Valtonen**: batería.
Tras una pequeña introducción presentando a los músicos, el concierto comienza con *Varo Niitä* (7:11), con música de **Hauru** y letra del escritor, pianista y psiquiatra **Claes Andersson**, escritas originalmente en sueco como poemas y traducidas al finés por él mismo. De hecho, las letras de todas las canciones de la banda son de este autor, que se convertiría después en activista político. Un buen tema, con una curiosa interpretación vocal, muy teatral, un cierto aire funky, y un precioso solo de piano eléctrico. Le sigue *Lapsi/ Kalevi* (10:45), otro temazo de **Hauru** con una primera parte dominada por la voz de soprano de **Eija Orpana**, acompañada por el piano y con pequeños interludios de guitarra en forma de vals. Tras un largo y bello solo de piano jazzístico, comienza un ostinato de bajo muy pegadizo, y en compañía de la batería y el piano como parte importantísima de la sección rítmica, sirven co-

mo base de un fantástico solo de guitarra. Poco después será la guitarra la que pase a la sección rítmica y el piano el que haga un nuevo solo. ¡Buenísima!. El siguiente corte, *Mitä Sinä Sanotkaan* (7:19), es el primero de los tres que completan el concierto, todos compuestos por el pianista **Eero Ojanen**, e interpretados en bloque, sin pausa entre ellos. Una canción para voz y piano, con detalles de contrabajo tocado con arco, buenos fraseos de guitarra y cierto aire clásico, sobre todo al final, con la combinación del piano, el contrabajo y el violín. Totalmente diferente es *Interviewed* (6:38), un ejemplo perfecto de la "fusión" de la segunda mitad de los 70, con ciertos aires funkies, una frase característica que se repite mucho y duelos-solos de guitarra y piano eléctrico. Y para terminar, *Älä Tuhlaa Aikaa* (4:38), con **Melasniemi** repitiendo el título de la canción (no malgastes el tiempo), **Orpana** apoyándolo con sus líneas vocales improvisadas, y un emotivo solo de guitarra con bonitos momentos de piano eléctrico de fondo. Una forma preciosa de finalizar su actuación.



Jupu Group
Jazz Liisa-Live In Studio 05

Cuando esta banda de corta trayectoria registró esta sesión en directo, el 2 de octubre de 1974, todavía no habían grabado su primer y único álbum, ***Ahmoo*** (Hi-Hat,1975). El grupo estaba formado por: **Juhani Poutanen**: violín, **Sakari Kukko**: saxo soprano, flauta, **Jukka Linkola**: teclados, **Janne Louhivuori**: guitarra eléctrica **Ilkka Hanski**: bajo eléctrico y contrabajo y **Upi Sorvali**: batería y percusión.

El sonido de la banda estaba estructurado alrededor del violín de **Juhani Poutanen**, al que recordaréis por haber formado parte de la alineación de **Jukka Hauru** en la sesión del 15 de diciembre de 1976 de la que hemos hablado antes al abordar el volumen 5 de la serie Pop Liisa. Nada más comenzar el primer tema *Tasot* (4:29), notamos la influencia de gente como **Zappa** o **Ponty**. Una pieza rítmica, con un sonoro bajo, el piano eléctrico como parte de la sección rítmica, y el violín como principal instrumento solista con apoyo del saxo soprano. Un gran comienzo que va seguido de una composición muy diferente, *Ahmoo* (10:48), que, como ya hemos dicho, daría nombre al único LP de la banda, y que nos ofrece una melodía más cercana a la música clásica contemporánea interpretada al principio con violín y flauta mientras el contrabajo crea un ambiente misterioso, ya sea percutido o tocado con arco. Después el piano se queda solo y el resto de instrumentos van entrando y saliendo en una especie de improvisación colectiva que nos lleva a un largo solo de percusión en el que **Sorvali** intenta imitar el sonido de la lluvia. De repente, vuelve el ritmo junto a una rápida melodía de violín, y ya estamos inmersos en *Ennystymätön* (7:15). Junto con la anterior composición, son las únicas que posteriormente se grabarían en estudio y

aparecerían en el disco de **Jupu Group**. Casi toda la pieza se desarrolla sobre un ritmo constante, pausado pero muy pegadizo, con el bajo muy presente y detalles de piano eléctrico, destacando el fantástico solo de guitarra y algunas partes improvisadas, con aires a música contemporánea. El ritmo se acelera al final para que el saxo soprano pueda lucirse en un solo lleno de fuerza y pasión.

Continuamos con *Cybele* (11:08), el único tema no compuesto por **Juhani Poutanen**, firmado por el saxofonista **Sakari Kukko**. Los amantes del rock nórdico de los 70 recordaréis esta excelente pieza porque un año después de esta grabación, fue incluida en el primer álbum de **Piirpauke** (Love Records, 1975), la banda de **Kukko** (al que también recordaréis por formar parte de **Kalevala**) que fusionaba el jazz y la música étnica. Comienza con una base constante de cuerdas sobre la que el saxo soprano hace una preciosa introducción, creando una enorme sensación de paz. El contrabajo marca la entrada al tema principal, uniéndose a la fiesta la flauta, el violín, el piano eléctrico y la batería para ofrecernos una bonita melodía, que después se ve reforzada por los solos de violín, piano eléctrico y flauta. Para terminar su magnífica actuación, **Jupu Group** interpretó *Lokki* (7:39), cuyo piano eléctrico y bajo distorsionado me recuerda por momentos a **Soft Machine**. Una pieza enigmática, con una oscura melodía de violín y buenos solos de piano eléctrico y saxo soprano, con el bajo siempre muy presente. Una gran actuación.



Sakari Kukko



Jukka Linkola Octet
Jazz Liisa-Live In Studio 06

Varios de los miembros de **Jupu Group**, formaron dos años después de la actuación de la que hemos hablado antes, este octeto liderado por el pianista **Jukka Linkola**. Llegaron a grabar tres discos, pero eso fue años después de la aparición en Jazz Liisa, el 11 de mayo de 1977. En este momento, el octeto estaba formado por: **Esko Heikkinen**: trompeta y fiscorno, **Tom Bildo**: trombón, **Pentti Lahti**: saxo alto, flauta, clarinete bajo, **Teemu Salminen**: saxo tenor, saxo soprano, flauta, clarinete, **Jukka Linkola**: teclados, **Ilkka Hanski**: contrabajo y bajo eléctrico, **Jukkis Uotila**: batería y **Upi Sorvali**: percusión

La sesión comienza con *Morning Song* (6:13), que al igual que el resto de temas elegidos está compuesto por **Linkola**. Se trata de una composición fresca, relajada, con influencias latinas y buenos arreglos de metales sobre la melodía de vientos y el bonito solo de piano eléctrico. La versión en estudio aparecería dos años después en el álbum debut de la banda, ***Protofunk*** (Kompass Record, 1979). Continuamos con el tema tradicional finlandés *Pieni Kansanlaulu* (8:42), con arreglos de **Linkola**, en una onda de jazz clásico, mostrando claramente que son una pequeña *big band*. Excelentes solos de saxo alto, saxo tenor y contrabajo. Pero lo mejor de la noche es *Dithyrambos*, dividida en tres partes, y cuya versión en estudio también aparecería en el álbum ***Protofunk***. *Dithyrambos I* (5:48) es una pieza rítmica, con muchos cambios, y solos de trombón y flauta, pero sin perder nunca ese aire latino típico de la banda. En *Dithyrambos II* (7:08) el ambiente se relaja y nos encontramos con una preciosa melodía de flauta, rodeada de arreglos de viento. La intensidad se eleva durante los solos, sobre todo en el de piano. También podemos disfrutar de otro de fiscorno, y un solo final, con el saxo tenor casi sin acompañamiento, en una onda más anárquica, que desemboca sin pausa en *Dithyrambos III* (8:45), con un pronunciado ritmo funky, que poco a poco se convierte en una jam repleta de solos de trompeta, saxo tenor, saxo alto, piano eléctrico y trombón. En definitiva, un buen concierto, aunque reconozco que la música de este octeto no es del estilo que más me llama la atención.



Oton Kvartetti / Wasama-Tuominen Trio
Jazz Liisa-Live In Studio 07

Abre la sesión **Oton Kvartetti**. Este fantástico cuarteto de corta trayectoria estaba formado por cuatro músicos jóvenes, con formación académica, amantes del jazz rock. **Jukka Linkola** (piano eléctrico) al que ya tenéis que conocer bien, ya que es la tercera sesión consecutiva en la que aparece, **Otto-Tapio Nevanlinna** (violín), **Jorma Koivulento** (contrabajo) y **Heikki Timonen** (batería) grabaron esta sesión el 20 de junio de 1973, interpretando una sola pieza de casi 20 minutos de duración, *Lydian Feeling* (19:09), compuesta por **Linkola**.

Tras una preciosa introducción de piano eléctrico, entra la sección rítmica, acelerándose el ritmo poco a poco, ganado la música en intensidad, hasta desembocar en momentos cercanos al "free", en los que el piano, el contrabajo y la batería tejen una fantástica red de sonidos, uniéndose poco después el violín. El sonido que consigue **Nevanlinna** con su instrumento nos recuerda por momentos a **Jean Luc Ponty**. La melodía inicial es suave, bucólica, algo pastoral, para convertirse minutos después en un verdadero "tour de forcé" con el resto de la banda. Para terminar estos grandes músicos nos ofrecen un pizzicato de violín a dúo con el contrabajo, y una rítmica parte final que me

encanta. La emisión en directo de esta sesión estuvo compartida con otra banda, **Wasama-Tuominen Trio**.



Jukka Linkola

Alumno de gente tan importante como **Pekka Pöyry** o **Baron Paakunainen**, el saxofonista **Tapio Tuominen** formó a principio de los 70 un excelente trío de free jazz junto a los hermanos **Wasama**, **Olie-Pekka** (contrabajo) y **Jukka** (batería), que después formarían parte de la banda **Piirpauke**. En los créditos de esta edición se les compara con la formación británica **The Trio**, formada por **John Surman**, **Stu Martin** y **Barre Phillips**, y creo que la analogía es correcta.

La sesión comienza con *Balladi 1* (7:31), una pieza basada en una improvisación colectiva realmente inspirada. El saxo tenor es impresionante, y junto con la sección rítmica crea un ambiente muy misterioso, casi místico. El segundo y último corte es *El Kabong* (14:43), compuesto por **Jukka Wasama**, y cuyo nombre está inspirado en un personaje de comic. Tras una introducción de percusiones, entra la melodía de saxo principal, rítmica, juguetona, que desemboca en una improvisación maravillosa, con los tres músicos en verdadera sinergia y con el saxo como protagonista. Estos intensos momentos sólo se ven interrumpidos por un corto dueto de contrabajo, primero con arco y luego sin él, y percusiones junto a un corto solo de batería. 20 minutos alucinantes, que vuelven a demostrarnos la calidad musical de todos estos músicos jóvenes que formaban la escena del jazz en Finlandia a principio de los 70.



Pentti Hietanen & Teppo Hauta-aho Duo, Wasama Quartet
Jazz Liisa-Live In Studio 08

La siguiente sesión que nos ofrece el sello Svart Records se grabó el 17 de noviembre de 1976, y también fue registrada por dos formaciones distintas. La primera fue el dúo formado por el pianista **Pentti Hietanen**, que ya era todo un veterano del jazz, con casi 40 años de edad, y el contrabajista **Teppo Hauta-Aho**, otro músico de gran ex-

periencia, tanto en el jazz como en la música clásica. Durante su actuación interpretaron tres bonitas composiciones de **Hietanen**, *April Moon* (8:15), *Shades On The Snow* (6:07) y *Pilvi* (6:36). 20 minutos más o menos relajados, con un sonido de piano voluminoso, con mucha presencia, y un contrabajo que aparece como un gran interlocutor que en determinados momentos toma la iniciativa de la conversación. No conocía a este pianista de nada, pero los que sí hayáis seguido su trayectoria reconoceréis piezas como *April Moon* o *Pilvi* de su álbum ***Homecoming*** de 2009, en formación de quinteto.

La segunda formación invitada a la sesión del 17 de noviembre de 1976 fue **Wasama Quartet**. De **Oli-Pekka Wasama** (contrabajo) y su hermano **Jukka Wasama** (batería) ya hemos hablado antes. En 1975, junto al violinista y pianista **Mikko-Ville Luolajan-Mikkola** y el guitarrista acústico **Ilkka Niemeläinen** (fundador de la banda **Neum**), forman **Wasama Quartet** con la intención de mezclar el jazz y la música étnica. No grabaron sus dos únicos discos hasta años después de esta sesión, ***Wasama Quartet*** (1980) y ***Dirty Date*** (1983), por lo que esta grabación supone un gran documento histórico, de una calidad musical apabullante. El primer tema, *Hickory* (6:08), compuesto por **Niemeläinen**, es una maravilla. Puro etno-jazz-rock, con una preciosa melodía principal con influencias de Oriente Medio interpretada principalmente con el violín. Los solos, de guitarra acústica primero, con un protagonismo enorme también de la batería, y de violín después, con la guitarra creando una base brutal con la sección rítmica, me parecen de lo mejor del disco. La versión de estudio de esta pieza, algo más corta, se publicó en el primer álbum de la banda en 1980, casi cuatro años después de esta actuación. Continúan con *Celene* (5:24), otra composición del guitarrista realmente bella. El violín alarga las notas de forma muy emotiva interpretando la melodía, acompañado por el contrabajo tocado con arco y la guitarra acústica. La parte central es algo más rítmica, con una inquieta batería acompañando la guitarra y el piano. Y para terminar, otro precioso tema bastante conocido, como es *Witchi Tai To* (5:10) del saxofonista indio-norteamericano **Jim Pepper**. Una buena versión que nos deja una sensación de paz enorme, con el violín como protagonista, y que supone una gran broche final para terminar la sesión y cerrar esta tanda de grabaciones.

Si os gusta el rock y el jazz finlandés de principio y mediados de los 70, esta colección del sello Svart es totalmente indispensable, y si no conocéis muy bien la escena, esta serie también es una buena forma de comenzar a disfrutarla.

Sólo nos cabe esperar una nueva entrega.

Publicado originalmente en el blog: http://www.discospat.net



El fin de semana del 16 al 18 de septiembre se llevó a cabo la novena edición del Festival Rock in Opposition en las inmediaciones de la ciudad francesa de Carmaux. Un total de 11 formaciones presentaron sus propuestas, algunas bandas jóvenes como **ApOllonius AbRaham ScHwarz** o **Upsilon Acrux**, junto a otras formadas por veteranos de los 70 y 80 como **Magma**, **Richard Pinhas** o **Uz Jsme Doma** junto a proyectos que los entremezclan como **Jump For Joy!** (con miembros de **Artaud Beats**, **Faust** y **Henry Cow** tocando juntos). Como en anteriores ocasiones varios amigos de El Chamberlin se congregaron allí. Vamos a ver que nos cuentan **Carlos Romeo** y **Edu "Malavida" Valverde**. Las fotos incluidas son de **Lutz Diehl** publicadas en su web personal (http://www.progrockfoto.de) y los comentarios en Sinfomusic (http://www.sinfomusic.net/foro_rockprogresivo).

Viernes 16, 20 horas - No Noise No Reduction

Carlos Romeo. El festival empezó "duro" con una de las propuestas que más me gustaron. Se presentó un trío de saxofones (uno bajo y dos barítonos) que tocaron composiciones intrincadas. Desde luego intentaron ofrecer variedad a pesar de una instrumentación tan espartana. Me llamó la atención una larga pieza de minimaslimo al estilo **Lamonte Young** (para entendernos) en claro contraste con el resto de su repertorio.

Edu Malavida. Fue un concierto raro dada la formación un tanto árida, pero a

pesar de la dificultad que eso entrañaba a priori lo disfruté enormemente, y de hecho me pareció no sólo un concierto de apertura totalmente apropiado para este festi sino que ha sido el mejor que recuerdo


No Noise No Reduction

Viernes 16, 21 horas, 40 minutos - Pixvae

C.R. Grupo francés más indicado para el WOMAD que para el RIO. Su presencia aquí se me antoja inexplicable, quizá el pago de algún favor personal o un capricho. En el programa venía como grupo francés, pero era más bien internacional y tocaban música afro-colombiana con letras en castellano de tono absolutamente "catequético". Vamos, para el WOMAD o para una Jornada Internacional de la Juventud en Bogotá y ante el Papa. Eso sí, el aparente líder del grupo, un percusionista llamado **Jaime Salazar** (no, no es "ese" **Jaime Salazar**) tocaba sus congas con un entusiasmo digno de mejor causa. Prefiero que otros hablen de la música de este recital.


Pixvae

E.M. Están íntimamente ligados a la escena lionesa de **Poil**, **Ni**, **Piniol**, **Ukandanz**, **Toubifri Orchestra**, etc. pero esa música folclórica colombiana con dos féminas cantando letras catequizantes y un percusionista un tanto extraño -por lo rígido de la pose- a las congas para mí no funciona, aunque es probable que a un francés (o cualquier otro europeo) le pueda resultar exótica.

Viernes 16, 23 horas, 30 minutos - Haco & Nippon Eldorado Kabarett

C.R. Esto fue otra cosa centrada en la música de la diminuta (en altura) cantante nipona **Haco** y el grupo que allí tocaba liderada por el histórico músico RIO italiano **Giovanni Venosta**. Así hubo una sucesión de canciones avant-pop y piezas RIO, con o sin **Haco**. En una de ellas se subió al escenario **Chris Cutler** para tocar una caja de batería. Excelente por méritos propios, en mi opinión fue un verdadero bálsamo tras el horror previo.
E.M. Grupo, italiano y con su propia cantante, **Sara**, cantando en japonés, estupenda cuando se desencorsetó, y que estuvo acompañado por **Haco**, mítica cantante a la que tenía ganas de ver desde su aparición en la película *Step*


Nippon Eldorado Kabarett

across the border de **Fred Frith** y desde que escuché por primera vez esa joya del avant-pop que es ***Paradise Of replica*** de las japonesas **After Dinner**. Me lo pasé muy bien aunque esperaba quizás otra cosa, ese avant-pop cabaretero no acaba de estar entre mis favoritos. Además, esperaba también de **Haco** algo un poco más de folclore japonés; supongo que no era algo fundado, pero uno tiene su lado romántico. El grupo italiano está liderado por **Giovanni Venosta** y es conocido aquí por un par de proyectos, el disco **Sonata Islands Goes R.I.O**. de AltrOck, en el que versionan clásicos del Rock In Opposition, y **Sonata Islands Goes Zeuhl**, grupo del que el propio **Giovanni**, majísimo por cierto, me ha comentado que está a punto de editar un álbum -pudo haberlo hecho con la revista Jazzitalia, si no recuerdo mal, y en ello andan... crucemos los dedos-.


Haco & Nippon Eldorado Kabarett

Sábado 17, 15 horas - Cicala Mvta

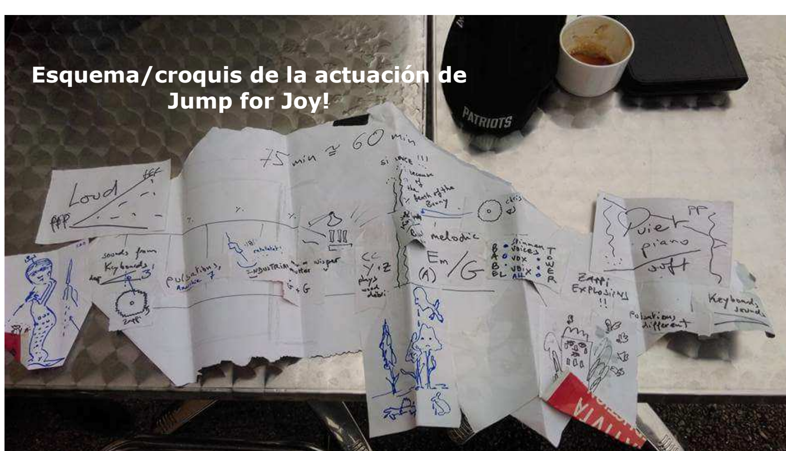
C.R. Como empezaron fuera del recinto atravesando el atrio para llegar al escenario como si fueran un grupo de músicos callejeros nipones pensé en no ver el concierto, dado que estas "extensiones" extra-musicales me desagradan profundamente. Pero, dado que no me había salido del recital de **Pixvae** el día previo, asistí al recital. Es un grupo maravillosamente enloquecido. Es como si **Alamaailman Vasarat** fuera una banda de músicos callejeros en una verbena de Yokohama. Vamos, vital y maravilloso. Con el gran **Tatsuda Yoshida** a la batería. Juntaron Klézmer y otras yerbas de avant-pasacalle que me gusta-


Cicala Mvta

ron mucho. Comentaron que tres de sus miembros reaparecerían como integrantes de **Half the Sky**.

E.M. Los japoneses liderado por el extrovertido clarinetista **Wataru Okuma** (que en algún momento llegó a tocar dos clarinetes a la vez, como **David Jackson** los saxos) y con un excelente pero muy comedido **Tatsuya Yoshida** (¡que demostró lo bueno que es!). El grupo mezcla avant con música callejera (**Miwazo Kogure** aparte del koto toca el ching-dong, un instrumento de percusión de bandas callejeras de marchas), klezmer, jazz, folk etc. Reconozco que no les conocía, y eso que desde 1994 llevan la friolera de 22 años tocando..

Sábado 17, 17 horas 30 minutos - Jump for Joy!



Esquema/croquis de la actuación de Jump for Joy!

C.R. Supergrupo formado por dos miembros de **Henry Cow**, tres de **Faust** y otros músicos. Sonaba como una mezcla de **Artaud Beats** (tres de sus cuatro músicos en escena: **Hara**, **Cutler** y **Leigh**) y **Faust**. No tocaron canciones sino un flujo de música que incluía elementos extra musicales como partir trozos de madera con un hacha, usar una perforadora, etc. con varios pares de zapatos depositados en medio del escenario. Invitaron al público a descalzarse y colocar sus zapatos en el borde el escenario. Estas cosas me generan una rabia interior que apenas puedo contener. En mi opinión es algo perfectamente gratuito. Sin embargo, la música fue toda una experiencia. Esto, de verdad, hay que verlo.



E.M. Nada menos que con dos **Henry Cow** (**Chris Cutler** y **Geoff Leigh**), tres **Faust** -o **faUSt**, como rezaban las camisetas- (**Jean-Hervé Péron**, **Werner "Zappi" Diermeier** y **Geraldine Swayne**) y la ubicua **Yumi Hara**. Hora y cuarto de relativa improvisación siguiendo un esquema que luego vimos a

Jean-Hervé Péron y en el que pueden observarse cosas como el hacha y los tocones de madera, o el comentario "Zappi explosions!!" Por cierto, la historia habla de la muerte de un conejo (ver también "The death of the rabbit"), que coincide con un momento de silencio del concierto. Para mí también "sobraban" los elementos más atípicos como la taladradora en los cacharros metálicos o el hacha cortando los tocones, pero no por lo que dice Car -los -musicalmente no me encantaron pero tampoco me llegaron a molestar- sino porque era un poco una faustización de este proyecto. Me gustó mucho **Yumi**, metiendo un piano magnífico, teclados e incluso un arpa, como me encantó el sonidazo del bajo de **Péron**, y esto sólo por destacar algo, porque me gustó todo. Hubo momentos realmente sublimes -recuerdo un juego de locuciones y conversaciones por parte de todo el grupo, haciendo uso también de delays, magnífico-. Al acabar el concierto me compré el vinilo -transparente- (**Jean-Hervé** tuvo el detalle de regalarme una bolsa de tela de **Faust** para llevarlo). Sobre este concierto hubo división de opiniones, pero me consta que no sólo yo salí encantado.

Sábado 17, 21 horas - Magma

C.R. Magma no necesita nada, lo suyo es música pura, todos vestidos de negro para no distraer la atención del discurso sonoro. Un recital ciertamente accidentado, con el amplificador del bajo que se acoplaba, asunto que hubo que resolver mientras la música sonaba. Esto pasó al comienzo de *Theusz Hamtaahk*, pieza que un servidor nunca había visto en directo. Después, nada más y nada menos que *Mekanïk Destruktïw Kommandöh* pieza que sufrió un percance curioso, ya que su guitarrista tuvo que abandonar a mitad de su desarrollo. Estaba enfermo y al acabar la interpretación **Stella** nos informó que había sufrido "tetanias". Ante las adversidades **Magma** reaccionó con redoblada intensidad y todo lo que restó de *Mekanïk Destruktïw Kommandöh* fue excepcional, con un solo (vocal) de **Vander** maravilloso y un final protagonizado por **Bussonnet** realmente impactante. El bis fue *Zombies*, tocado con absoluta urgencia e incandescencia. Lo que nunca había visto, a **Magma** recuperarse de un concierto que podría haber sido un desastre y "arreglarlo".

E.M. No defraudaron, a pesar de los problemas con el bajo de **Bubu**, que obligaron a un falso arranque de *Theusz Hamtaahk* y la crisis de convulsiones que sufrió **Rudi Blas** (tercer guitarrista de los franceses tras **James McGaw** -del que nos dijeron que se está recuperando de una intervención muy delicada- y **Jim Grandcamp**). En lo musical, un sonido que fue de menos a más y un

setlist de lujo, con la ya citada *Theusz Hamtaahk*, *Mekanïk Destruktïw Kommandöh* y un bis, *Zombies*, ¡inconmensurable y sin guitarrista!. A destacar un montón de cosas, empezando por la mala leche y la fuerza con que **Christian Vander** y luego **Philippe Bussonnet** (el detalle al final de *Mekanïk Destruktïw Kommandöh* me hizo saltar del asiento) que supieron sobreponerse a la eventualidad y no sólo sacar a **Magma** del paso sino hacerle rendir al habitual nivel con **Jérôme Martineau** al teclado, que supo estar a la altura a pesar de su juventud. Me gustó mucho la forma en que **Hervé Aknin** se ha integrado definitivamente en la banda, **Martineau** al teclado todo el concierto y, para variar, **Benoit Alziari**. Una gozada.

Sábado 17, 23 horas 20 minutos - Richard Pinhas & Arthur Narcy


Richard Pinhas & Arthur Narcy

C.R. La primera vez que se usó la sala pequeña en el festival fue para este recital. **Pinhas** se dedicó a sus "frippertronics" acompañado por la batería de **Arthur Narcy**. El problema es que el sonido estaba tan saturado y los loops tenían tanta densidad de capas que la parte de **Pinhas** se convertía en una suerte de ruido amorfo en el que era difícil distinguir ningún detalle. Menos mal que había una batería. Lo curioso es que con propuestas similares (**Pinhas & Yoshida**) el resultado es parecido pero más "musical" y disfrutable. En fin... ocasión perdida, al menos para mí.

E.M. Fue un concierto de improvisación y ambient un tanto ruidista, y el mal sonido -en toda la sala, por lo visto- no ayudó nada. Para mi gusto **Richard**, sentado con la guitarra junto a la mesa, trabajaba con demasiadas capas y el mal sonido hacía que sonara todo un tanto enfollonado, y el batería, que a otros gustó y del que técnicamente no puedo decir nada, no me convenció: me pareció muy repetitivo incluso cuando no paraba quieto -era contundente, eso sí-, de algún modo me dio la impresión de actuar de colchón para **Pinhas** -cosa que podía haber sido al revés dado lo que hacía **Richard**- cuando yo esperaba que ambos músicos se inspirasen y alimentasen. Aquí también hubo división de opiniones y mientras algunos salieron encantados, otros no tanto.


Uz Jsme Doma

Domingo 18, 14 horas - Uz Jsme Doma

C.R. Este concierto de los checos fue de menos a más. Es como si una amalgama de grupo punk y RIO fuera posible. No me gustó ni la manera de cantar ni la de tocar de su guitarrista (un rasgueado perenne hiperagresivo). Las canciones

sonaban muy similares y cuando se salían de sus propios clichés el "asunto" mejoraba (las partes al piano, el juego con otras voces, etc.) En fin, no es mi "cup of tea", lo siento.

E.M. Uno de los grupos más controvertidos del R.I.O. de este año. Con una formación de cuarteto (guitarra/teclado/voces, bajo/voces, trompeta/voces y batería), practican una suerte de avant-punk (término de cosecha propia) en el que llaman la atención la ausencia de punteos del guitarra (**Miroslav Wanek**, que sólo rasguea, hasta en los "solos"), las voces estridentes y los constantes cambios de métrica. Quizá no los más finos del festi, he de decir que lo pasé realmente bien, fue un concierto muy, muy divertido -ya tenía varios discos suyos-, aunque gran parte de los asistentes no opinó igual.

Domingo 18, 16 horas - ApOllonius AbRaham ScHwarz


Apollonius Abraham Schwarz

C.R. En la sala pequeña tocó este trío suizo de guitarra, saxo barítono y batería. Las composiciones eran del guitarrista y yo noté influencias (no plagios) de cosas tan diversas como **Robert Fripp** y **Bill Frisell**. Bien, tras veinte minutos ya vimos que todo era una y otra vez más de lo mismo y mi interés inicial se fue apagando. En fin... aplaudí por cortesía.

E.M. Para mí y gran parte de los asistentes, una sorpresa. Guitarra y composición a cargo del extrovertido **David Doyon** con unas intros casi ambientales y unos ataques de batería y saxo demoledores. El grupo me tuvo un buen rato hipnotizado, si bien les falta variedad en los temas. Les sobra tiempo y base (de hecho, un tema lento a medio concierto fue sin duda el punto álgido del mismo).

Domingo 18, 18 horas 15 minutos - Upsilon Acrux

C.R. En su día me compré el primer disco del grupo para Cuneiform animado por unas referencias que había leído, al gustarme grupos como **Don Caballero**. Aquel disco no me gustó nada, no acabó de engancharme en absoluto. Pero intenté ir desprejuiciado al recital. No sirvió de nada.

Como diría el colaborador de Librería Rock, éste fue un recital en el que la música parecía un pollo sin cabeza. Eso sí, con dos guitarristas, un teclista (saxo ocasional) y dos baterías había "juego" en potencia. Basta-

Upsilon Acrux

ron dos piezas para darme cuenta de que lo mejor que podía hacer era ver a los dos baterías en acción, algo que siempre es entretenido.
E.M. Con una extraña formación de dos guitarras, dos baterías y teclado/saxo (**Patrick Shiroishi**, músico también de los **zeuhl Corima**), lo primero que llama la atención es la configuración de las baterías: para ambas exactamente igual, una con un bombo menor. Lo segundo, la horrorosa sonorización, que hizo que algunos asistentes tuvieran que irse a las filas de atrás de las gradas. Al parecer el grupo llevaba su propio técnico de sonido, y por lo que comentó alguno que había visto, no demasiado profesional. En lo musical... para mí, mal.

Domingo 18, 21 horas - Half the Sky

C.R. En un acto de incomprensible desprecio hacia el público la organización retrasó el recital media hora con todo el público esperando a las puertas de la sala grande. Nunca os lo perdonaré, eso no se hace. A parte de esto, para mí fue "el" recital de este festival RIO. Es una banda en su mayor parte nipona que se dedica a tocar música de **Lindsay Cooper** con arreglos hechos por **Yumi Hara**. Cincuenta y siete minutos muy muy muy emotivos. Aquí quedó claro que importaba más la calidad que la cantidad.
E.M. El plato fuerte del día para el final, el mejor cierre que he vivido hasta ahora en ningún festival: **Half The Sky** y su *Music of Lindsay Cooper*, un estupendo tributo a la fagotista **Lindsay Cooper** originado en Japón a partir de la serie de conciertos que tuvieron lugar en 2014 en Europa. A la formación japonesa compuesta por **Wataru Okuma** y **Miwazo Kogure** de **Cicala Mvta**, y **Mitsuru Nasuno** (**Korekyojinn** entre otros) inconmensurable al bajo, se unen **Chlöe Herington**, de **Knifeworld** al fagot y el saxo alto, el ex-**Henry Cow**, **Geoff Leigh**, -tercera aparición en este festival tras **Nippon Eldorado Kabarett** y **Haco y Jump For Joy!**-, **Yumi Hara** -promotora del proyecto, de nuevo muy bien al piano- y nada menos que la genial **Dagmar Krause** a la voz -vestida estupendamente para la ocasión con un peto/mono-. Ésta era la segunda vez que veía a la cantante y me volvió a emocionar, sobre todo con un pequeño discurso que dedicó a **Lindsay**.
Fue una noche tremendamente emotiva -no pocas lágrimas se vieron en las gradas- donde el homenaje primaba sobre lo musical, a pesar de lo cual el concierto estuvo fenomenal: seis temas de **News From Babel** y cinco del ***Western culture*** de **Henry Cow** más un bis, *Slice* repetido por segunda vez tras la gran ovación, ya que no tenían más temas preparados. Como decía, magnífica clausura, algo impresionante.



Half the Sky

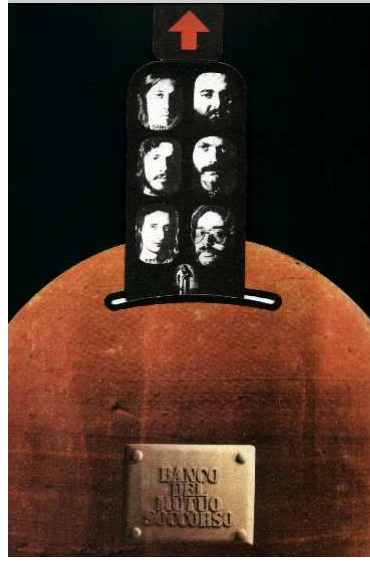
El ciclo de los primeros ocho discos de Banco del Mutuo Soccorso

Por Victorio Calvo

Banco del Mutuo Soccorso es uno de los grupos italianos de trayectoria más larga, tanto como su nombre. Sus mejores discos fueron publicados entre 1972 y 1979 en las disqueras Dischi Ricordi y Manticore Records.

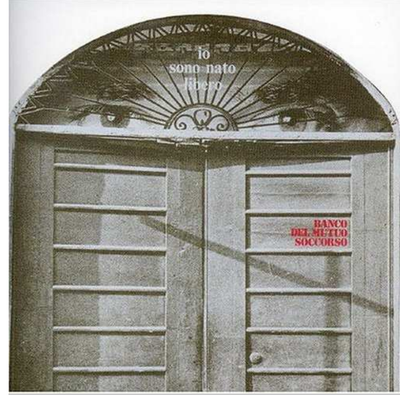
Este artículo comenzó cuando intentaba comprobar si la canción *Emiliano*, editada fuera de este rango de tiempo, está de verdad dedicada a **Emiliano Zapata** como dicen sin confirmar un par de blogs de la red. Siendo una pieza con muy poca instrumentación –piano y guitarra acústica- es imposible encontrar la razón del título en la música en sí. Esto me llevó a analizar, aunque sea superficialmente, el resto de la obra del grupo sin encontrar ninguna referencia a **Zapata** en las letras ni de **Francesco di Giacomo** ni de **Vittorio Nocenzi** quienes escriben el 80% de las canciones en este periodo. Cada uno de los discos de esta década fue compuesto meticulosamente, desde los arreglos para los que requerían dos teclados e instrumentos varios, el orden de los temas hasta las curiosas portadas de las ediciones originales: en el disco debut el cartón de la funda fue troquelado en la forma de la hucha de barro con una lengüeta que salía de la ranura con las fotos de los músicos; ***Darwin!***, el segundo, tenía una fun-





da doble dentro de la cual aparecía el mecanismo interior del reloj de bolsillo en la portada principal; ***Io Sono Nato Libero*** estaba también troquelado en la forma del portal que se abría como un librillo; ***Come In Un'Ultima Cena*** tenía en el interior de la funda doble un dibujo de la *Ultima Cena* de **Leonardo** mostrando a los músicos del grupo entre los discípulos. Pero todos estos detalles son solo parte de un todo junto con la música y las letras, es como si entre todos formaran una gran novela de la que cada disco es un solo capítulo cerrado en sí mismo. Eso hace inconveniente cualquier juicio que se haga a partir de solo uno de ellos. Por ejemplo, es una opinión muy difundida alrededor de la red que **Banco del Mutuo Soccorso** junto con muchos otros grupos italianos de los años 70s eran militantes de izquierda. Si bien esto sí aplica en los casos más evidentes a grupos como **Area**, **Stormy Six** o los **Modena City Ramblers**, en el caso de **Banco del Mutuo Soccorso** sus textos no parecen tener una tendencia política determinada, de hecho en una entrevista del año 2015 por **Guido Bellachioma**, **Vittorio Nocenzi** lo matiza-



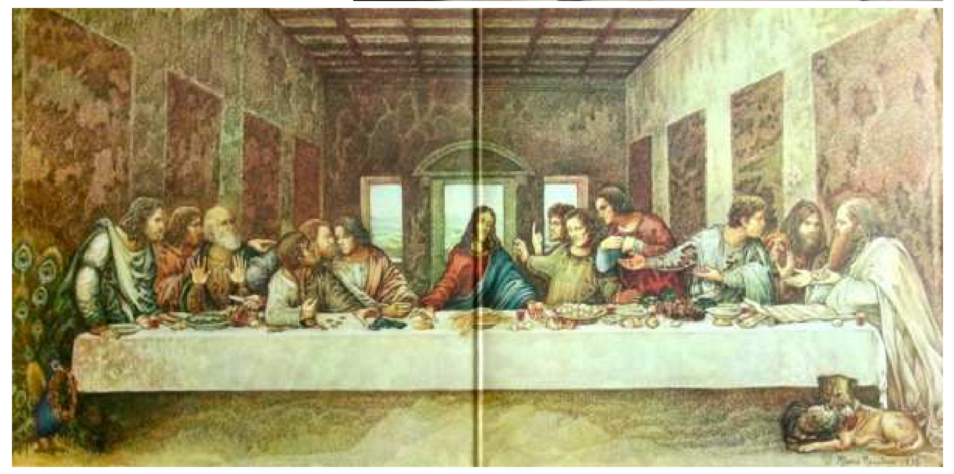




ba:

"…en un álbum que celebraba la libertad, 'Io Sono Nato Libero' decidimos poner este canto muy doloroso porque en el 73 fue el golpe de estado del tirano Pinochet que básicamente había hecho prisionero a un pueblo que había votado





libremente a Allende para controlar las minas de acuerdo a los intereses económicos internacionales, de los dueños de las minas y de la oligarquía de turno. Esto no tenía que ver con el Marxismo, ni con el futuro Comunismo ni con ningún "ismo". El pueblo fue condenado a 20 años de dictadura militar porque los intereses económicos eran tan grandes que no podían consentir la libre gestión de los recursos por parte de los chilenos, punto."[1]

Aparte del hecho de que su tercer disco se titula "Yo he nacido libre" –aunque como se verá más adelante en buena medida hablan de lo contrario- y contiene una pieza titulada *Canto nómada para un prisionero político* (a la que **Nocenzi** hace referencia en el párrafo anterior) no parece haber muchas referencias a política de ningún color. Analizando con cuidado la música uno encuentra mucho más que meras opiniones políticas.

El álbum de debut que fue publicado en 1972 comienza con *In Volo*, una especie de invocación como si fuera una antigua rapsodia, haciendo mención a **Astolfo**, personaje del *Orlando Furioso* de **Ludovico Ariosto** que en esta novela es convertido por una hechicera en pájaro, en un mirlo para ser más preciso. Pero **Astolfo** es también un antiguo rey medieval de Lombardía, precisamente nacido en la región de Emilia-Romagna. ¿Podría ser éste en realidad el "Emiliano" a quien va dedicada la otra canción? Tras este preludio empieza

[1] La entrevista puede verse entera en Youtube. El párrafo de referencia empieza en el minuto 40:32 https://youtu.be/vwyfxQU3sdw

R.I.P. un canto antibelicista con un obstinato de piano que semeja un corazón acelerado durante una batalla descrita vívidamente en las letras y que se interrumpe de manera súbita para dar paso a un canto lírico que trae un sentimiento de pesar acentuado por la letra:

"Ahora el viento ha cesado, tu mirada quedó colgando del cielo en el ojo que es el sol y sobre el pecho solo queda un puñal. Y tú no levantarás más tu lanza a herir el horizonte. Para forzar al más allá a descubrir lo que solo dios sabe".

Tras una pequeña pieza interpretada en un clavicémbalo, instrumento antiguo que no vuelve a sonar en el resto del disco, la siguiente *Metamorfosi* abre con un ritmo frenético del órgano y guitarra eléctrica. Toda la música está elaborada a base de contrastes, no solo usan técnicas contrapuntísticas en la composición, durante todo el disco hay una sucesión de pasajes violentos y suaves, a veces dentro de una misma canción. Y siendo principios de 1972 se atreven a incluir en la cara B una suite en cinco partes de más de 18 minutos de duración *Il Giardino Del Mago* que es la antítesis a *R.I.P.*, un canto onírico donde el personaje principal sencillamente busca evadir la realidad, al parecer justo en el momento de su muerte. Y terminan con un instrumental también ambiguo, basado en alguna pieza de música clásica pero con un marcado ritmo de tarantela. Este juego de contrastes es lo que hace interesante este debut y se puede extender al siguiente disco, ***Darwin!***, editado solo unos meses más tarde.

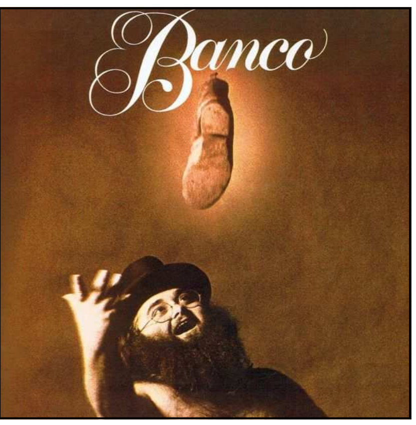
En estos tiempos de tanta confusión ideológica alguien puede pensar que creer en la Teoría de la Evolución equivale a ser comunista, como si ambas cosas fueran cuestión de fe ciega, pero la visión de **Francesco de Giacomo** es afortunadamente mucho más poética que todo esto. Comienza con otra invitación:

"Prueba a pensar un poco diferente, que nada de lo grande que existe ha sido fabricado…" y convierte la evolución en una metáfora de crecimiento interior a partir de un inicio tambaleante hasta poder ponerse en pie, bailar como lo haría un gran reptil y asociarse con sus iguales. De aquí pasan a imaginar al primer hombre que sintió un impulso amoroso en *750,000 Ani Fa… L'Amore*, seguida por *Miserere Alla Storia* en contraste con una opinión contraria[2] y terminan con una canción simbolizada en el reloj de bolsillo de la portada *"Y ahora le pido tiempo al Tiempo y me responde… no lo tengo"*, donde la melodía principal la lleva un clarinete a ritmo de vals.

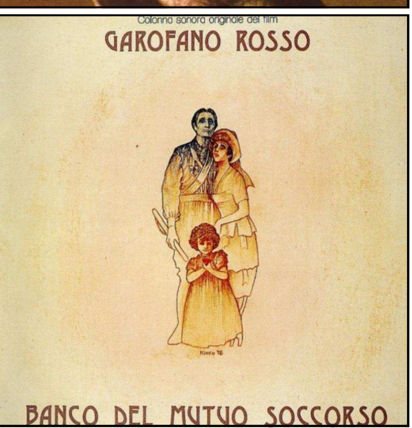
El mismo juego de contrastes (instrumentos antiguos de cuerda y aliento mezclados con sintetizadores, ritmos de música popular italiana mezclados con música académica, canciones cuyos temas aparentemente se contradicen unos a otros) se hace extensivo una vez más al tercer disco que empieza con una pieza larga dedicada a las víctimas del golpe de estado en Chile, la ya mencionada *Canto Nomade Per Un Prigioniero Politico* cuyo último verso es la frase que da título al disco aunque el tema de las siguientes piezas sea más bien lo que nos impide ser libres de verdad. La siguiente canción es *Non mi Rompete*, la pieza más dulce que habían escrito hasta entonces, donde se describe una actitud evasiva. La cara B continuaba con *La citá Sottile* donde la prisión

[2] Ciertamente puede uno sentir su frustración cuando terminan con la frase: "Ma… quanta vita ha ancora il tuo intelletose dietro a te scompare la tuarazza?" (pero…¿cuánta vida hay aún en tu intelecto si desaparece detrás de tu propia raza?)

simbólica es una ciudad y *Dopo... Niente È Piú Lo Stesso* donde la prisión es más bien interior, la mente del personaje, un soldado de vuelta de la batalla de Stalingrado. Para cerrar con *Traccia II* un instrumental compuesto a manera de fuga pero usando varios instrumentos electrónicos. Cabe notar que la primera composición titulada *Traccia* aparece al final del primer LP, de manera que ésta es como una imagen de espejo que tal vez no cierre el ciclo del todo.



Tras ***Banco*** su debut internacional en Manticore Records que es como un paréntesis simplemente presentando canciones anteriores regrabadas y traducidas al inglés (aunque aquí aparece por primera vez la maravillosa *L'Albero Del Pane*) editaron casi simultáneamente ***Garofano Rosso***, un álbum instrumental compuesto como banda sonora para una película con el mismo título y ***Come In Un'Ultima Cena***, un álbum mucho más introspectivo, donde las composiciones se estructuran de manera similar a pesar de ser más cortas.



Garofano Rosso está formado principalmente por música incidental para el filme de **Luigi Faccini** sobre una novela de **Elio Vittorinique** que relata la vida de un estudiante en Siracusa justo antes del ascenso de **Mussolini** al poder. A pesar de estar fechada en los años 30 **Banco** usan los mismos recursos y la misma combinación de música antigua y moderna, algo que en teoría puede tomarse como un paso natural en su discografía tomando en cuenta el carácter visual de su música. Sin embargo el siguiente LP tiene más detalles para analizar.



En *.....A Cena, Per Esempio* la música de teclados enérgicos abre paso a las letras describiendo una situación tensa, sucedida por un momento de calma cuando el personaje que describe la escena se muestra completamente derrotado:

"Tendido de espaldas mi fatiga, no me deja sino esperar tu ayuda, el aire que se siente al amanecer, espera temblando, tiembla mi garganta, esperando la salida del sol. Fuera nace el día en que moriremos."

Está narrada en primera persona y describe a alguien que pide ayuda desesperadamente a sus antiguos amigos. Todo en-

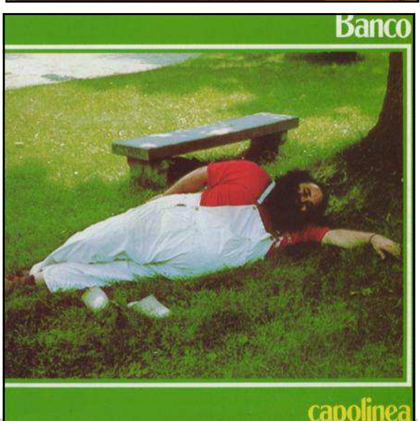
marcado dentro de una sección con aires orientales, o quizás del sur de Italia, que abre y cierra la canción en un círculo perfecto. Esto es seguido por una serie de canciones que describen a distintos personajes, como la segunda, de estructura más convencional, *Il Ragno* (la araña) donde en apariencia alguien recrimina al protagonista de la canción anterior. A esta le sigue *È Così Buono Giovanni, Ma...* que describe a alguien enamorado solo en apariencia, *Slogan* que describe a un oportunista, *Si Dice Che I Delfini Parlino* a un soñador, *Voilà Mida (Il Guaritore)* a un estafador, *Quando La Buona Gente Dice* a alguien que oculta sus sentimientos. Finalmente las dos últimas canciones *La Notte È Piena* y *Fino Alla Mia Porta* nos ofrecen una conclusión con las observaciones finales. Por comparar con algo el disco viene a ser como la respuesta al ***Three Friends*** de **Gentle Giant** pero bastante más complejo y menos explícito.



Tras un brillantísimo ***Di Terra***, disco instrumental acompañado de una orquesta, el ciclo vital se cierra con **Canto Di Primavera**, donde el grupo parece incuso disculparse por tomarse la libertad de por una vez entreabrir la ventana al optimismo como algo que no se puede evitar: *"Llega de improviso, llega como el mar y nadie sabe de dónde"*



Los acordes jazzísticos antes solo sugeridos, por ejemplo en partes de **Garofano Rosso**, son ahora prominentes, sobre todo en tres piezas: *Ciclo*, *Interno Città* y *Circobanda*. El guiño más claro a las canciones del pasado es *Sono La Bestia* y tal vez la letra de *E Mi Viene Da Pensare*, del resto la música es mucho más lánguida dando la impresión al escucharlo completo de que lo que resalta es sobre todo la sensación de tranquilidad, acentuada en detalles como las imágenes marinas del piano de **Gianni Nocenzi** en *Lungo Il Margine*, o la flauta dulce y el charango que se oyen al inicio de *Canto Di Primavera*. Tras esto en 1980 el grupo editó su primer directo oficial, ***Capolínea***, último disco publicado para Dischi Ricordi, con canciones de todos estos discos seleccionadas fuera de contexto como grandes éxitos y con arreglos de sonido mucho más comercial que



parecía cerrar esta etapa y abrir una nueva más orientada al pop.
Y como para reafirmar la sensación de que estos discos forman un ciclo completo **Vittorio Nocenzi** tomó prestada una frase de la primera canción de la cara B de ***Canto Di Primavera*** para titular el disco tributo a **Francesco di Giacomo** en 2014 tras su accidente: ***Un' Idea Che Non Puoi Fermare***, poco antes de él mismo sufrir un derrame cerebral y de la muerte del tercer miembro histórico del grupo **Rodolfo Maltese**. Así que el ciclo al que se hace referencia en este artículo parecía definitivamente cerrado. **Vittorio Nocenzi** se ha recuperado de sus problemas de salud y piensa comenzar una gira bajo el nombre de **Banco** este año, su hermano **Giani**, quien ya no tiene relación con



el grupo aunque fue un miembro original participando en todos los discos mencionados, ha publicado un disco también en 2016 pero es un hecho que la formación que grabó estos ocho discos no se volverá a reunir. Además de la obra nos queda el recuerdo en especial de estos tres brillantes músicos, a mí me gusta imaginar que algún día volverán a tocar juntos como en el programa de televisión grabado en 2003 (https://youtu.be/moWTzj0AxyQ), aun sin saber por qué esa pieza del 94 se titula *Emiliano*: *"…ma la Primavera e inesorabile."*

Publicado originalmente en el fanzine digital **República Progresiva Fanzine**
en su edición: Año 1 Número 5 publicada el 1 de Noviembre de 2015.
Se puede consultar en: http://goo.gl/pQiuH2



GUIGOU CHENEVIER: RÊVE GÉNÉRAL Y PROYECTOS PARALELOS.

Rogelio Pereira.
Traducción: **Chema Chacón**.

Desde que iniciara su carrera como músico profesional en el año 1973 con **Etron Fou Leloublan**, el devenir de **Guigou Chenevier** siempre ha apostado por las músicas innovadoras e inclasificables. Precisamente, al frente de **Etron Fou Leloublan** fue uno de los impulsores de aquel movimiento artístico y político que respondía a las siglas R.I.O. (Rock in Opposition). **Etron Fou Leloublan**[1] es un proyecto que deja al oyente perplejo por su peculiar formación que utilizaba ritmos complejos. Su combinación de rock, jazz, folk de los Balcanes y la música contemporánea les hace estar en la vanguardia de la escena francesa de los 70 y principios de los ochenta. Incluso llegaron a tocar en Barcelona en 1978. Después vendrían **Les Batteries**[2], **Octavo**[3] y **Volapük**[4]. Este último, aún en activo, tiene la particularidad de mezclar la energía de una banda de rock con la formación clásica de cello, violín y clarinete bajo. Esto le permite un trabajo más elaborado de la armonía, así como una aproximación a distintas formas de composición. Algo que asimilamos también de una forma más gradual en su formación de **Rêve Général**, en la que los miembros de **Volapük** se unen a los componentes de **Metamorphosis**[5], estableciendo una banda con unas connotaciones en las que el rock de cámara está presente en cada una de las composiciones que integran su disco ***Howl***. Dos cuartetos que se conocieron en la ciudad de Lieja en Agosto de 2014, que con este disco se han convertido en una firme propuesta de la vanguardia progresiva actual. El lema de componer para diferentes instrumentos sigue siendo la principal motivación de **Guigou Chenevier**, tratando siempre de crear



algo inusual que surge a partir de la confrontación de una idea con la energía potencial y la interpretación de los músicos.

El Chamberlin. Después de varios discos editados con **Volapük** y tras vuestra relación con los miembros de **Metamorphosis**, decidisteis unir fuerzas y dar vida a **Rêve Général**. ¿Podrías contarnos como se inició tu relación con **Richard Deutsch** y cómo decidisteis dar forma al proyecto **Rêve Général**?

Guigou Chenevier. La primera vez que escuché a **Metamorphosis** fue en 2001 a través de unos amigos que les estaban organizando conciertos en Francia. Escuché al grupo, me gustaba su música, y decidí programarles en el Festival Gare Aux Oreilles que nosotros organizamos a la vez en Coustellet (próximo a Aviñón). Eso fue en 2002.

Algunos años después, en 2007, propuse a **Richard** empezar juntos un proyecto con el músico italiano **Elio Masturciello** (quien estaba utilizando un generador de sonido conectado a un ordenador para improvisar en directo). Mi idea con este proyecto era enfocar nuestra obra musical en música y/o canciones políticas. Lo llamé (en francés) *"La Musique est-elle un art de combat"*, que significa algo así como *"¿la música es un arte de lucha?"*. Ensayamos y tocamos por primera vez en agosto en Avignon, donde yo vivía. Entonces, hicimos una segunda residencia de trabajo en enero de 2008 en Italia, en Area Sismica en Meldola, y finalmente tuvimos un último período de trabajo en San Peterburgo, donde **Richard** estaba viviendo en ese momento. Ha sido un proyecto muy bonito y excitante, a pesar de que no hayamos tocado lo suficiente con él. Estuvimos utilizando y tocando muchos extractos de himnos nacionales, canciones como *Bella Ciao*, incluso una divertida canción techno venezolana dedicada a **Chavez**. Al final, invité una segunda vez a **Metamorphosis** para tocar en nuestro festival Gare Aux Oreille en 2011 ¡y la idea de crear **Rêve Général** vino a mi mente mientras estaba escuchando a **Metamorphosis** hacer su prueba de sonido!

El Chamberlin. Lo primero que llama la atención de **Rêve Général** es su inclinación por los instrumentos de cuerda. Puede decirse que sonáis como un cuarteto de cuerda por partida doble. No cabe duda de que el haber llevado el espíritu del rock a la música clásica acredita vuestra disposición instrumental. ¿Cómo distribuís la posición de cada instrumento/instrumentista en el escenario?

[1] **Etron Fou Leloublan** estuvo en activo desde 1976 hasta 1986 . Editaron seis discos con la siguiente formación: **Guigou Chenevier**: batería y percusión; **Ferdinand Richard**: bajo eléctrico, guitarras y voz y **Chris Chanet**: instrumentos de metal y vientos. Los posteriores saxofonistas serían: **Francis Grand** (1976), **Bernard Mathiew** (1979-1982) y **Bruno Meiller** (1982). **Jo Thirion** (1980-1985): órgano, piano, trompeta.

[2] **Les Batteries** estuvo formado por el propio **Guigou Chenevier**, compartiendo labores con **Charles Hayward** y **Rick Brown**.

[3] **Octavo** lo formaban **Guigou Chenevier** a la batería y **Guy Sapin** a la guitarra eléctrica.

[4] **Volapük** está formado por: **Guigou Chenevier**: batería, marimba, voces, mbira y objetos; **Takumi Fukushima**: violín; **Guillaume Saurel**: flauta, ingeniero de sonido, cello, mezclas; **Michel Mandel**: clarinete, clarinete bajo y taragot.

[5] **Metamorphosis** es una banda radicada en la ciudad de Salzburgo (Austria), aunque sus componentes tienen distintas procedencias. Realizan lo que ellos denominan música de cámara contaminada. Su formación actual es la siguiente: **Martin Alaçam**: guitarras y voces; **Richard Deutsch**: guitarra eléctrica y voces; **Christophe Paje**: violín y voces; **Christof Rothaler**: cello, y **Jan Kavan**: cello y voces.

[*] Para saber más sobre **Guigou Chenevier** te recomiendo leas las revistas *Margen* nº 5 y 22, y *Revue et Corrigée* nº 45.

Guigou Chenevier. Bueno... esta es una pregunta rara... de hecho, en principio no tenemos una “estrategia” especial acerca de eso... intentamos un tinglado diferente en el escenario.., y finalmente decidimos utilizar el mejor sistema “práctico” con los dos violines lo más lejos posible de la batería (en la parte izquierda del escenario), después los dos cellos, luego las dos guitarras y finalmente la batería (en la parte derecha). Personalmente me gusta mucho esta distribución y nunca me gustó situarme con mi batería en mitad del escenario. Aparte de esto, esta distribución ha sido propuesta por nuestro ingeniero de sonido porque es técnicamente importante (como dije antes) ¡que la batería esté lo más lejos posible de los violines!

El Chamberlin. Y en el estudio de grabación, ¿cómo se realizan las mezclas? ¿Se gra-



Rêve Général - Rock In Opposition festival 2015, 19/09/2015

ban todos los instrumentos al mismo tiempo, como si fuera una actuación en vivo, en tiempo real?

Guigou Chenevier. Sí, todo ha sido grabado en condiciones de “directo” sin posteriores añadidos y todos tocando juntos. Esta fue la mejor forma de grabar para nosotros, ¡de todos modos no teníamos el presupuesto para pasar un mes en un estudio! Y para mí siempre fue la mejor forma de hacer algo “en vivo” y no un resultado muy muy bien tocado pero sin emoción, sin energía y sin el “groove” colectivo....

El Chamberlin. Hablando de vuestra música en vivo, llegasteis a actuar en 2015 en la edición del festival más prestigioso de rock in opposition que se celebra en la localidad de Calais (Francia). Concretamente, vuestra actuación causó todo un acontecimiento por la confrontación de dos proyectos paralelos. Desde luego que vuestra música en directo suena más vigorosa y enérgica. ¿Qué factores tenéis en cuenta a la hora de preparar un concierto en vivo?

Guigou Chenevier. Voy a corregirte, el Festival RIO tuvo lugar cerca de Carmaux y no en Calais... y ahora, respondo a tu pregunta, no tengo en mente

nada especial cuando preparo un concierto en directo salvo las cosas normales y corrientes que es ¡el fuerte deseo de tocar lo mejor posible! Quiero decir que trato, y tratamos, de fijar el tiempo suficiente para ensayar juntos antes de un concierto para conocer las piezas lo suficiente para ser capaces de concentrarnos juntos solo en la interpretación, y la energía, y no en las "partituras".

El Chamberlin. En esa configuración o distribución de tiempos y espacios, tanto **Richard Deutsch**, como tu mismo, habéis compuesto la mayor parte de las piezas, aunque también tienen protagonismo otros miembros del ensamble. Puede decirse, sin temor a equivocarme, que tenéis en cuenta la coordinación en equipo y fusionáis como un grupo colectivo. ¿Cómo se llega a alcanzar este nivel de entendimiento para desarrollar las composiciones?

Guigou Chenevier. Para mí, **Rêve Général** fue claramente desde el principio una reunión de dos fuertes equipos musicales, entre dos fuertes fusiones de compositores. ¡Por eso estuve esperando desde el principio que todos en este proyecto compusieran para este emocionante ensamble! Y afortunadamente es exactamente lo que sucedió... Y creo que si conseguimos este "nivel de entendimiento" como dices, es sobre todo porque ambos grupos (**Metamorphosis** y **Volapük**) tenían en común muchas cosas a nivel artístico. Ellos tenían el mismo gusto por la energía del rock dentro de composiciones que no eran rock'n'roll básico, sino composiciones más sofisticadas y al mismo tiempo el "espíritu" de nuestra música es más luminoso y menos sombrío que **Magma**, **Art Zoyd** o **Univers Zéro**... (¡¿podrías imaginar a **Magma** tocando una canción como *Si tu Veux*?!. Yo no. No es una crítica a ellos, simplemente el hecho de puntualizar una diferencia entre nuestras específicas experiencias musicales).



Rêve Général

El Chamberlin. En la mezcla del disco, **Richard Deutsch**, ha hecho una buena labor que da como resultado una grabación bien equilibrada. En este caso solo hicieron falta tres sesiones de grabación para que los resultados fueran satisfactorios. ¿Cómo lo hicisteis?

Guigou Chenevier. ¡Simplemente no había posibilidad de que lo hiciéramos mejor, al no tener la elección de grabar más que en directo! Dimos lo mejor de nosotros, ¡eso es todo! Pero como tu sabes probablemente, **Rêve Général** es un proyecto muy joven que sólo había tocado unos cuantos conciertos (¡menos de diez!). Pero para ser completamente honesto decidimos, por

ejemplo y desgraciadamente, omitir para este primer CD la excelente pieza de **Christoph Pajer** *The Glock* (basada en algunas frases del autor alemán **Friedrich von Schiller**) porque, en nuestra opinión, no se tocó lo suficiente. Fue una elección difícil, al menos para mí, es una de mis piezas favoritas, pero era mejor esperar a realizar una grabación mejor de esta pieza que poner una mala versión en este primer CD.

El Chamberlin. Una de las cualidades a destacar en **Rêve Général**, al igual que ya hicieras en **Volapük**, es el hecho de dosificar en las composiciones el espíritu del rock y el clasicismo contemporáneo, salpicado de guiños a **Art Zoyd**, **Aranis**, **Lars Hollmer**, **King Crimson**, **Philip Glass**, **Stravinsky** o **Bartok** entre otros. ¿Cómo definirías la música de **Rêve Général** a alguien que no os conoce?

Guigou Chenevier. Acostumbramos a definir nuestra música como "música de cámara contaminada". No sé si es la mejor forma de describirla y si es lo suficientemente clara para la gente que no conoce nuestra música, ¡pero de todos modos siempre es muy difícil definir tu propia música!

El Chamberlin. El trabajo de la armonía y el contrapunto en cada una de las composiciones os abre un amplio campo de posibilidades donde la combinación de instrumentos de distinta familia sugiere un motivo de experimentar con las estructuras y formas. ¿Cómo concibes la música en las diferentes formaciones?

Guigou Chenevier. No sé si contesto a tu pregunta, pero lo que puedo decirte es que, personalmente, siempre empleo los "límites" de una línea específica de un grupo como un desafío positivo para componer arreglos especiales. Por supuesto, no compongo la misma música si la compones para un conjunto de seis cuerdas más una batería, como es **Rêve Général**, o si compones para un trío de baterías, como es mi nuevo proyecto **Piles**, o para una grupo de 12 miembros con intérpretes de 6 gamelanes y 6 instrumentos eléctricos y occidentales, como en mi proyecto **Balungan**. Los "límites" son siempre buenos para empujarte a encontrar nuevas ideas, nuevos campos para componer, etc.

El Chamberlin. ¿Cuál es el principal factor que os estimula a incurrir en este tipo de formación instrumental?

Guigou Chenevier. Como ya te dije, el punto para empezar este proyecto, que no es instrumental del todo, como demostramos como mínimo en tres "verdaderas" canciones más algunas voces incluidas en otras piezas, era la emocionante idea de juntarnos dos grupos, **Metamorphosis** y **Volapük**. Fue una idea totalmente conceptual al principio, pero en realidad ¡funcionó!

El Chamberlin. ¿Tenéis en mente la grabación de nuevas piezas? ¿Qué nuevos proyectos tienes en mente con **Rêve Général** en el transcurso de este año?

Guigou Chenevier. Como probablemente conoces, ¡somos una extraña banda europea! ¡tres músicos de un grupo que estamos viviendo en Francia, uno en Marsella, otro en Montpellier y otro en Aviñón, dos músicos que viven en Austria y dos músicos en la República Checa! No es fácil ensayar mucho con esta compleja situación geográfica. La única forma para nosotros de organizarnos para trabajar en nuestra música es ensayar justo antes de los conciertos que tengamos (cuando conseguimos alguno). Esto ocurrió el pasado Julio cuando tocamos en el Festival MIMI en Marsella, y justo después el Crossroads Festival en Ostrava (República Checa). También nos gustaría empezar a componer algunas piezas nuevas, cuando tengamos tiempo... mientras tanto,.

como te decía, únicamente haremos unos cuantos conciertos con este programa.

El Chamberlin. El hecho de estar involucrado en varios proyectos y acciones hace que vivas el momento presente con ilusión y optimismo, a pesar de las trabas que siempre hay que solventar a la hora de crear. Luchando siempre a contracorriente en busca de una realidad más digna social y culturalmente. ¿Afrontas cada uno de los proyectos como un reto personal?.

Guigou Chenevier. No sólo personal, sino, en muchos casos, también como un reto colectivo. Porque incluso aunque yo lleve a mis espaldas la mayoría de los proyectos, toque y componga a menudo más que el resto de los músicos en cada proyecto; los arreglos, la interpretación, y un compromiso artístico y político colectivos son, en mi opinión muy importantes.

El Chamberlin. Me gustaría que me hablases del proyecto **Balungan**. Esta banda integrada por doce componentes se creó a partir de varias sesiones de trabajo y convivencia entre músicos franceses e intérpretes javaneses de Yogyakarta, provenientes del colectivo **Gayam 16**. La música de gamelán y la música procedente del rock, conviven aportando el pasado y el presente, al mismo tiempo que se crea un vínculo espiritual. ¿Cómo te sientes integrado desde el momento en que **Balungan** nació como proyecto?



Actuación d Balungan en el Instituto Francés de Yogyakarta, Indonesia, el 30 de octubre de 2014

Guigou Chenevier. En primer lugar, nada hubiese sucedido nunca con **Balungan** si yo no hubiese hecho el taller de gamelán en Yogyakarta en enero de 2011. Todavía recibimos en Francia un sistema increíble de "capacitaciones" para los artistas profesionales, pagadas y organizadas por una organización estatal. Un día, descubrí que el vibrafonista francés **Alex Grillo** estaba llevando a cabo un taller de gamelán de 15 días cada año en Yogyakarta (centro de Java) con la colaboración de los músicos javaneses de **Gayam 16**. Cuando oí eso, ¡inmediatamente decidí hacer este taller! La perspectiva de pasar 15 días en Java para aprender la música gamelán 8 horas cada día, ¡era muy, muy emocionante para mí! Participé de ese taller en enero de 2011. Luego, en septiembre de 2011, algunos músicos de **Gayam 16** llegaron a to-

car en Marsella en un espectáculo con la empresa francesa Leda Atomica. Estábamos dirigiendo con mi compañía de música Inoui Productions, una pequeña sala de conciertos permanente en Aviñón. Propuse a los músicos de **Gayam 16** que pasasen una semana en nuestro local en Aviñón. Organizamos un taller gamelán con músicos jóvenes allí. También hicieron intervenciones en diferentes escuelas de todo Aviñón para hablar sobre su cultura, etc... pero sobre todo, **Jocko**, **Jijit**, **Putri** y **Ryan** se hospedaron en mi casa y tuvimos muchas discusiones acerca de todo tipo de cosas. Una de las cosas más importantes que hablamos era su deseo absoluto de mezclar la música gamelán con todo tipo de experimentaciones musicales (improvisación, rock, música contemporánea, etc...) ellos entienden perfectamente que si no haces eso, la música gamelán morirá y, por supuesto, tan pronto como me lo explicaron, ¡decidí crear un proyecto con ellos! Y ellos se mostraron entusiasmados con la idea. Propuse a músicos franceses con los que a menudo trabajo que participasen en **Balungan**, pero sobre todo a músicos que hicieron, ese año o al siguiente, el taller de gamelán en Java. Por lo tanto, todos ellos ya saben un poco de la cultura javanesa. Entonces, decidimos, como una idea fundamental y colectiva, que cada miembro de **Balungan** javanés o francés compusiera una pieza para el proyecto. Y esto es lo que hicimos.

El Chamberlin. No cabe duda de que desarrolláis un espectáculo interactivo que es, precisamente en directo, donde ponéis de manifiesto las experiencias adquiridas durante los seminarios, talleres, en los que estáis trabajando desde que propusiste estos encuentros en el año 2012. Desde entonces, habéis adquirido una confianza en vuestras relaciones personales, al mismo tiempo que acrecentáis un mayor énfasis y convencimiento de que **Balungan** es un proyecto abierto a la innovación musical. ¿Es la práctica de esa música la que os hace ir cada vez más lejos a la hora de improvisar?

Guigou Chenevier. Hay una cosa muy, muy importante que conviene saber: el hecho de que en la música gamelán no hay solista, nadie está tocando "delante" de los demás. Es todo lo contrario, hay un muy, muy fuerte sentido de lo "colectivo" y además de eso, se trata de una música muy potente, ¡desarrollando una energía increíble! Todos estos puntos están muy cerca, en mi opinión, de la "música rock" en general, y de la música que me gusta y estoy haciendo, para ser más específico. Así que, de hecho, ha sido bastante fácil encontrar un punto de vista común sobre la manera de componer y tocar música juntos. De hecho, ha sido muy simple y fácil tocar música juntos... y te aseguro que cuando nuestros amigos javaneses estaban golpeando sus instrumentos, ¡no había necesidad de que nosotros tocásemos a un volumen más bajo nuestras guitarras eléctricas o tambores!

El Chamberlin. En **Les Mutants Maha** realizáis una música que, en algunos momentos es muy armónica. Te acompañan **Lionel Malric** (teclados), y **Takumi Fukushima** (violín, voz). **Takumi**, que también interviene en **Volapük** y **Rêve Général**, aporta la faceta contemporánea con el violín, manifestándose con rebeldía a través de la voz en consonancia con las cuerdas del violín. ¿Podrías definirme el modus operandi de este trió?

Guigou Chenevier. La idea de este trío vino a mi mente un par de meses después de la catástrofe de Fukushima. Descubrí que una mariposa que vive en la zona de Fukushima llamada "Zizeria Maha" comenzaba a tener mutaciones muy desastrosas y fuertes (sin alas, etc...) sólo unos pocos meses des-



Les Mutants Maha en el festival Baz-Art de 2014

pués de la catástrofe nuclear. Como sabes, el apodo de **Takumi** es Fukushima (que significa "isla de la felicidad" en japonés). No sólo por su nombre, **Takumi** estaba realmente horrorizado después de la catástrofe y preocupado por tratar de ayudar a las personas allí. Mi idea fue hacer composiciones muy precisas y de estructuras minimalistas para quienes están nuevamente empezando por completo y saliendo poco a poco de algunas mutaciones malas después de un tiempo. Me gusta mucho esta idea y este proyecto porque creo que es singular, también a un nivel "artístico" y a un nivel "político" que es realmente mi objetivo a la hora de hacer música desde hace algunos años. Tengo que añadir que estamos utilizando algunos haikus escritos por algunas personas de la zona después del desastre. La mayoría de ellos son realmente profundos y fuertes. Por ejemplo, uno de ellos dice: *"a partir de ahora, hasta un tiempo muy largo, no habrá más niños descalzos en la hierba"*.

El Chamberlin. Otro trió a destacar es **Les Phasmes**. Un colectivo que experimenta con los sonidos de objetos reciclados y objetos encontrados creando una constante sorpresa para los oídos. ¿Cómo asumes el diálogo que se crea en tiempo real?

Guigou Chenevier. **Les Phasmes** es un proyecto completamente diferente al de **Les Mutantes Maha**. Con **Les Mutants**, casi todo está fijado y compuesto pero con **Les Phasmes** todo es improvisado excepto nuestros dispositivos. Estamos utilizando tres dispositivos diferentes y muebles con sensores pegados a ellos. Uno de nosotros está tocando sobre una parte de madera, otro de nosotros sobre una parte de metal, y yo estoy tocando sobre una parte de cristal. Con estos diferentes soportes, obtenemos diferentes posibilidades de sonidos y diferentes posibilidades de tocar, por supuesto. Cada vez que estamos tocando, el concierto es diferente en función del espacio, el público y por supuesto nuestro propio estado físico. Me gusta mucho este diálogo musical en tiempo real y me gusta mucho también saltar de un proyecto totalmente improvisado a un proyecto totalmente escrito. Es importante para mí mantener y utilizar todas las posibilidades de hacer música. ¡Nada debe estar prohibido!

El Chamberlin. También participas en **Le Bal Inouï**, quienes aportan un aire de fanfarria sobre textos carismáticos de denuncia social. Elaboráis una performance abierta al público como forma de establecer un diálogo entre los músicos y los espectadores. Los aires de bohemia no pasan desapercibidos y esa forma entre la tradición y la vanguardia realzan el contenido de las piezas. ¿Qué importancia tienen los textos en la construcción de las piezas?

Guigou Chenevier. **Le Bal Inouï** (El baile inaudito) es un proyecto construido especialmente para hacer bailar al público. Una cosa que por lo general nunca hacemos en nuestro campo musical. Otra cosa que nunca hacemos, o muy rara vez, es la creación de versiones. ¿Cuál es la idea de este proyecto **Le Bal Inouï**? Lo único diferente y digamos innovador en este proyecto es que elegimos piezas musicales que nadie normalmente elije para hacer que la gente baile. Sólo para darte una idea rápida de nuestro programa estamos tocando versiones de **Tom Waitts**, **Captain Beefheart**, **Fred Frith**, **The Residents**, **Fred Buscaglione**, **Latin Playboys**, **PIL**, **Pere Ubu**, etc. Por desgracia, nosotros sólo hemos tocado este programa de baile sólo unas pocas veces.



Les Piles en el centro cultural André Malraux de Vandœuvre-lès-Nancy el 14 de enero de 2016

El Chamberlin. Con **Les Piles** vuelves a reincidir en un trió de baterías. Anteriormente habías grabado tres álbumes con **Les Batteries**, aunque, en esta ocasión has tratado de llegar un poco más lejos. Los tres miembros de **Les Piles** mantenéis unas coordenadas de trabajo donde interaccionáis con los sonidos en un proceso sonoro y visual, donde precisamente resalta esa alquimia de música inclasificable que busca un contexto en la mente del oyente. ¿Hasta qué punto os dejáis llevar por la intuición?

Guigou Chenevier. **Les Piles** es para mí la continuidad del trabajo que empezamos con **Les Batteries** hace más de 25 años. La idea de **Les Batteries** era componer música con sólo 3 baterías, una manera para mí de decir y demostrar, si es necesario, que el tambor no sólo es un instrumento rítmico sino también muy melódico. Es exactamente lo que estamos haciendo con **Les Piles**, y aún más, el punto más interesante para mí en este trío es la personalidad específica de cada músico y luego, si alguno también toca la guitarra eléctrica o sintetizadores ¿por qué no usarlos?

El Chamberlin. Al escuchar alguna de las piezas que forman parte de tu nuevo disco ***L'Art resiste au temps***, me da la sensación de que en este trabajo has tratado de reivindicar los malos tiempos que está viviendo la cultura en los momentos presentes. ¿Puedes comentarnos el contenido de cada una de las piezas?

Guigou Chenevier. ***L'Art resiste au temps*** se ha creado en torno a 3 nociones importantes, "arte", "tiempo" y "resistencia". Mi idea personal es que hoy

en día, la única manera de "resistir" en contra de la ideología liberal y el poder es rechazar la dictadura del "tiempo". El poder ultra liberal quiere hacer dinero cada segundo de tiempo y empujar a la población a pasar la mayor parte de su tiempo trabajando, trabajando y trabajando y gastar dinero para comprar todo tipo de artículos inútiles. Cuando las personas están trabajando no están pensando ¡y este es un muy buen punto para el poder liberal! Las personas de pensamiento son peligrosas por eso, es muy importante tomarse tiempo para pensar, hablar, comunicar, intercambiar ideas, y tener tiempo para desarrollar procesos artísticos .

También empleo para este proyecto, como fuente de inspiración, algunos textos del muy importante libro de **Naomi Klein**, ***The Schock Doctrine***. Este libro explica cómo "The Chicago Boys" (**Milton Friedman**, etc.) querían en los años setenta trasladar los experimentos médicos con descargas eléctricas, que se supone que curan enfermedades mentales, al campo económico. La idea de **Milton Friedman** era que cada "shock" político o ecológico permitiera al poder liberal hacer que la población aceptase fuertes reformas que nunca se aceptarían en un período normal de tiempo. Era exactamente lo que sucedió después del 11 de septiembre en el Estados Unidos con la "Patriot Act II", una muy mala ley contra la libertad individual. Lo mismo que en Grecia, después de la crisis económica en 2008. Lo mismo de nuevo después de los actos terroristas en Francia en noviembre del pasado año 2015, etc. Podría tener muchos ejemplos para demostrar que lo que **Naomi Klein** describe en su libro es absolutamente cierto. Para volver a ***L'Art resiste au temps***, mi idea era tomarnos el tiempo cuando estábamos en un lugar para conocer la gente de allí, pasar el tiempo para construir cosas con el público, etc. Por ejemplo estuvimos 3 semanas en un hospital psiquiátrico en el que organizamos talleres de escritura y habla con los pacientes antes de tocar y luego se utilizaron sus palabras en las composiciones y por supuesto los juegos que hicimos con ellos lo hicieron girando en torno a "tiempo", "arte" y "resistencia".

El Chamberlin. No podemos dejar de hablar del Colectivo Inouï, localizado en la ciudad de Aviñón, desde donde organizáis encuentros entre artistas de diversas disciplinas promoviendo las músicas innovadoras a través de talleres, ediciones discográficas, y sobre todo conciertos. ¿Cómo gestionáis toda la cuestión administrativa? ¿Recibís algún tipo de ayuda estatal?

Guigou Chenevier. Sí, hasta ahora, mi empresa Inoui Productions cuenta con apoyos y aún así obtiene subvenciones del Ministerio de Cultura, el Departamento de Vaucluse y la región (Provence-Alpes-Côte d´Azur) pero ¿por cuánto tiempo? Estos apoyos nos dan la medida de la posibilidad de establecer nuevas creaciones con regularidad, normalmente una creación cada año, y para conseguir un pequeño local para conciertos de manera permanente en Aviñón. Estas subvenciones nos ayudan también al sueldo de 2 personas trabajando en las funciones de administración, la difusión de nuestros proyectos y la promoción. Pero la situación no es tan fácil, y cada vez es más y más difícil. Las subvenciones se están reduciendo en todas partes, la mayoría de los sitios culturales en Francia tienen grandes problemas financieros. El resultado es que al tener cada vez más dificultades para tocar, para organizar giras con nuestros proyectos, especialmente en el mundo de la música, los organizadores proponen cada vez más a los músicos, como una situación normal, el ser

pagados con el dinero recaudado en la puerta sin más garantía, lo que no nos permite estar declarados como músicos ni el pago de impuestos sociales para el estado y el sistema de desempleo, único en Europa, que teníamos en Francia para los artistas está a punto de desaparecer completamente.

El Chamberlin. La afiliación como colaborador es la mejor manera de llevar a buen término iniciativas de carácter innovador en relación con las artes plásticas y sonoras que tratan de revelar el acto creativo como algo primordial para salir de la mediocridad a la que nos sentimos atados. ¿Qué retos os proponéis en un futuro inmediato?

Guigou Chenevier. Como acabo de decir en la respuesta a tu pregunta anterior, yo realmente no sé lo que ocurrirá en un futuro próximo. Estoy seguro de que vamos a tener que tomar decisiones importantes durante este año, pero no sé todavía si vamos a ser capaces de seguir funcionando en nuestra sala de conciertos, por ejemplo, y no sé qué nuevos proyectos haremos el año que viene. Tengo un montón de ideas, pero la pregunta es una cuestión económica, lo único que sé hasta ahora es que vamos a hacer es una pequeña gira con **Balungan** en mayo de 2017, lo que ya es algo muy increíble dada la situación económica.

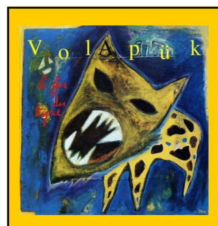
DISCOGRAFÍA SELECCIONADA:

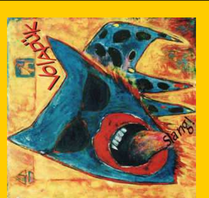
Etron Fou Leloublan: ***Batelages*** (1976 Gratte Ciel)
Etron Fou Leloublan: ***Les Trois Fou's Perdégagnent*** (Au Pays Des…) (1977 9h17 Productions)
Etron Fou Leloublan: ***En Public aux Etats Unis d'Amérique*** (1979 Celluloïd)
Etron Fou Leloublan: ***Les Poumons Gonflés*** (1981 Turbo Music)
Guigou Chenevier: ***Arthur et les Robots*** (1981 Sapem)
Fred Frith: ***Speechless*** (1982 Ralph Records)
Etron Fou Leloublan: ***Les Sillons de la Terre*** (1984 Turbo Music)
Guigou Chenevier-Sophie Jausserand: ***A l'Abri des Micro-Climats*** (1984 Rec-Rec Music)

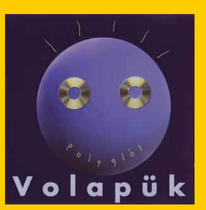


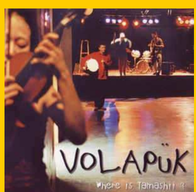
Discografía de Etron Fou Leloublan

Etron Fou Leloublan: ***Face aux Eléments Déchainés***
(1985 Rec-Rec Music)
Les Batteries: ***Noisy Champs*** (1985 AYAA)
Les Batteries: ***Démesure Révolutionnaire*** (1989 AYAA)
Les Batteries: ***Bell System*** (1991 Rift Records)
Octovo: ***Des Pieds et des Mains*** (1992 AYAA)
Volapük: ***Le Feu du Tigre*** (1994 Cuneiform)
Guigou Chenevier: ***Le Diapason du Père Ubu*** (1994 In-Poly-Sons)
Encore Plus Grande: ***Total Bliss*** (1995 Inouï Discs)
Guigou Chenevier: ***Les Rumeurs de la Ville*** (1995 Cunéiform)
Volapük: ***Slang*** (1997 Cunéiform)
Volapük: ***Pükapök*** (1999 Cunéiform)
Volapük: ***Polyglöt*** (2000 Cuneiform)
Volapük: ***Where is Tamashii*** (2002 Orkhestra)







Discografía de Volapük

Body Parts (2002 Van Doeuvre)
Guigou Chenevier: ***Le Batteur est le Meilleur Ami du Musicien***
(2006 In-Poly-Sons)
Guigou Chenevier: ***Pièces Musicales avec Vue...*** (2008 Inouï)
Etron Fou Leloublan: ***À Prague*** (2010 Gazul Records)
Le Miroir et le Marteau (2013 Inouï
Rêve Général: ***Howl*** (2015 AltRock)
Etron Fou Leloublan: ***Live at RIO 1978*** (2016 Replica Records)
Guigou Chenevier: ***L'Art Résiste Au Temps*** (2016 Van doeuvre)

Próximas ediciones:

Les Mutants Maha: ***Baku Hatsu*** (2016 Les Ateliers Claus)
Guigou Chenevier: ***Le Musicien est le meilleur ami du Batteur***
(2016 Thödol fall)

Para escuchar:

https://revegeneral.bandcamp.com
https://collectifinou.bandcamp.com
https://inpolysons.bandcamp.com

CONFIDENCIALMENTE SUYO, ANTON WEBERN

Andrés López Umaña

Una breve nota de la televisión alemana y mi numinosa obtención de su obra completa me permiten hablar esta vez acerca de **Anton Webern**, músico austríaco del cual tanto se ha dicho y tan poco se ha escuchado. Un santo de la música, un portador de una nueva luz para unos -amantes de los panegíricos hiperbólicos tipo comentarista de fútbol-, un nazi computador de códigos espías para otros, éstos últimos más que imbéciles, primero porque la música serial, cultivada por **Webern** estaba prohibida por los nazis por ser “arte degenerado” y segundo porque éste tuvo como gran amigo y maestro al judío gestor de esta nueva manera de entender la música, **Arnold Schoenberg.**



Anton Friedrich Wilhelm Webern. 3 de diciembre de 1883 Viena, Austria. 15 de septiembre de 1945 Mittersill, Austria.

La música de **Anton Webern** es, para quien que se acerca por primera vez a ella, una sorpresa, literalmente inaudita: Breve, con singular predominio del matiz *pianissimo*, consistente en una sucesión de ligeros y fugaces puntos tímbricos que dialogan casi aforísticamente en piezas que apenas sobrepasan los dos y hasta el minuto de duración. La melodía, cromática se desprende en breves núcleos de notas tocadas por sutiles combinaciones de instrumentos, la *klangfarbermelodie* de **Schoenberg** quintaesenciada, el ritmo casi siempre es fluido y tiende inesperadamente a aquietarse y a sumirse en tersas penumbras apenas audibles, tal como se lee en sus partituras, éstas últimas escritas con una precisión y fineza que asombraba a sus contemporáneos. La armonía inicialmente de raigambre wagneriana, **Webern** la volverá libremente atonal hasta su decisiva conversión al así llamado dodecafonismo, el cual nunca más abandonará. Las series previas eran calibradas minuciosamente por **Webern** siguiendo analogías numerológicas bastante lúdicas como el cuadrado mágico.

La suma total del opus weberniano alcanza apenas las tres horas, el equivalente de una ópera de **Mozart**, como se ha dicho tantas veces, Sony, y más recientemente DG, la han reeditado en su totalidad bajo la dirección de quien fuera con **Stockhausen**, uno de sus principales redescubridores, **Pierre Bou-**



lez, en dos versiones interesantemente bastante disímiles**.** Obra breve no tanto por la minuciosidad de orfebre de **Webern,** que sí la tenía, sino por su trágica muerte prematura en Mittersil, en 1945 a manos de un soldado estadounidense borracho que le disparó accidentalmente cuando el maestro salió distraídamente a pasear de noche, desafiando el toque de queda de las tropas de ocupación. El pobre infeliz se suicidaría veinte años más tarde, agobiado por este fatal error.

El catálogo oficial de **Webern**, editado desde un comienzo por Universal Edition alcanza las 31 obras, para diversos tipos de combinaciones instrumentales y vocales. A pesar de ser todas de excepción y calidad notables, destaco de entre mis piezas favoritas a las *Cinco piezas para orquesta Op. 10,* la primera obra de **Webern** que oí, en un *casette* malísimo en una radio peor todavía, de ésas que hacen delicia de los redescubridores de los penosos ochenta (sí, harto penosos acá en Chile, buen hombre, acuérdese, acuérdese). Piezas muy cortas, misteriosas, insinuantes. **Schoenberg,** comentarista entusiasta al principio, algo ofuscado (por la mayor gloria posterior de su discípulo) después, las resume como "una novela en un suspiro", metáforas sonoras cargadas de gran profundidad emocional, como los hechizos de un mago, como las analectas de un filósofo, pero sin la contaminación y opacidad del lenguaje verbal. Suavidad imperceptible de las *nuances* por un lado, fortísimos espeluznantes de medio compás, por otro que vuelven



una y otra vez al silencio de donde emanan. No el de **Cage** quizás sino el silencio de la confidencia, de la intimidad. (Quizás haya que buscar en la estética de **Morton Feldman** una quietud similar). Dramática revelación bajo la rosa blanca de una música absoluta, "pura". Al analizar la partitura puede verse la índole de este silencio, cada instrumento enuncia no sé si una frase, sino la parte de una frase, completada por uno o varios más instrumentos. Es un *dictum* definitivo, pero prudente, como un mensaje numinoso, muy alejado del fervor wagneriano o la sensualidad narcótica de **Debussy**. Con algunos autores, coincido que esta obra de 1913 se anticipa en novedad a *Petrushka* de **Stravinsky**, siendo una obra auténticamente de vanguardia. Toda la música del siglo XX pasa por estos casi seis minutos de genialidad y asombro. Tal cual una buena novela se comprende en su plenitud leyendo los dos primeros párrafos, la audición atenta de esta obra traza el esbozo de una nueva sensibilidad musical, que vaciará teatros y salas de conciertos, es verdad, pero llenará aún más de sentido a un arte que se dinamitará por dentro en el más turbulento de los siglos.

Como he dicho ya varias veces, los opuestos se atraen fatalmente, tal vez para algún día trascender en un hombre nuevo, reconciliado con lo Eterno: Tal es la subjetividad de esta y otras obras que se sumergen en la objetividad más preclara. **Webern** gustaba de contemplar la naturaleza con todo esplendor. Con minuciosidad científica observa los cristales de nieve que jamás se repiten, la forma infinitamente variada de las flores, la oscilación de las nubes sobre las montañas siempre albas de Salzburgo.

La nota de Transtel muestra el primer movimiento de la *Sinfonía Op. 21* ilus-



trada por las secretas leyes tras el movimiento de los planetas, la apertura y cierre de una flor, la nervadura de las hojas y las volutas del humo de un cigarro. **Webern** vio todo eso y más; la mimesis de sus obras quiere reflejarlas devotamente. Quizás eso fue, como Acteón descubriendo a Artemisa desnuda bajo la luna, su perdición.

Suelo atribuirlo a la envidia de algún dios: Cuando un mortal logra levantar las faldas del cosmos y nos revela su gozoso secreto éste opta por dos cosas: o bien sumirlo en la total indiferencia de los otros o simplemente quitarlo violentamente de este mundo. La bala ebria y estúpida de Mittersil es la evidencia incontestable de lo segundo.

En verdad os digo: La Plenitud vibra en esas pocas páginas verdaderas. Y es nuestra herética tarea escucharlas.

Bibliografía:

Anton Webern: *The Path To New Music* (Universal Edition)

Hipertextografía:

Biografía, catálogo de obras y algunas piezas en mp3
http://www.antonwebern.com/

Sitio con imágenes y panegírica
http://www.uv.es/~calaforr/Webern/webern.htm

Completo perfil, incluye fragmentos de sus obras
http://www.bbc.co.uk/music/profiles/webern.shtml

Semblanza de la vida y obra del maestro
http://www.musicacademyonline.com/composer/biographies.php?bid=92

Análisis de Cinco piezas para orquesta
https://willysanchezdecos.com/2011/11/30/anton-webern-5-piezas-para-orquesta-op-10-1911-1913/

2006, con modificaciones 2016



Desde el año 2003 hasta el pasado año 2015, en la localidad portuguesa de Gouveia, se ha realizado el festival Gouveia Art Rock, que ha reunido a lo largo de sus ediciones a lo más granado del género. Así mismo durante el Festival habitualmente se han realizado otras actividades como exposiciones y mesas redondas así como la edición de los ***Cadernos Progressivos*** que solía formar parte de las entradas más exclusivas denominadas *GAR Pal Pack*, en donde cada año, una luminaria del Rock Progresivo, realizaba un pequeño ensayo sobre algún aspecto del mismo. Hoy nos hacemos eco, y presentamos la traducción del nº2 aparecido en 2006 correspondiente al teclista y líder de **Kotebel**, **Carlos Plaza**.

ROCK PROGRESIVO: UNA ETIQUETA QUE DESORIENTA

Carlos G. Plaza Vegas
30 de diciembre de 2006

El título de este artículo[1] parece sugerir que este es un intento más por definir qué es o qué no es "Rock Progresivo". Sin embargo, mi propósito no es proponer una definición alternativa sino más bien alertar a la comunidad sobre las trampas inherentes en el uso de las palabras "progresivo" y "rock" para definir nuestro género. Ciertamente, Rock Progresivo es un término del que huyen muchos músicos y bandas. También genera connotaciones negativas en la crítica y en la industria musical. Pero lo peor, es que el término en sí conduce a aficionados y músicos a generar expectativas y conclusiones erróneas, y es aquí donde el uso de esta etiqueta tiene sus consecuencias más negativas.
A través de los años, nuestra música ha sido objeto de una amplia variedad de

[1] Las ideas en este artículo fueron utilizadas como base para el foro de discusión en el 4º *Festival Gouveia Art Rock,* 9 de abril de 2006.

definiciones, clasificaciones y sub-clasificaciones. Libros como ***Rocking the Classics***, de **Edward Macan**[2], ***20th Century Rock and Roll – Progressive* Rock** de **Jerry Lucky**[3], o ***Progressive Rock Reconsidered***, de **Kevin Holm-Hudson**[4], son intentos, desde distintas perspectivas, de definir el género. Sitios web como www.progarchives.com o www.progressor.net ofrecen definiciones del género, así como una amplia gama de sub-estilos, tales como: *Art Rock*, *Canterbury Scene*, *Experimental/Post-Rock*, *Indo-Prog/Raga Rock*, *Italian Symphonic Prog*, *Jazz Rock/Fusion*, *Krautrock*, *Neo Progressive*, *Prog Folk*, *Prog Related,* etc.

Aunque estas clasificaciones son útiles para guiar a los aficionados a través de una oferta musical tan enorme, siempre he pensado que el foco debe estar en la música y no en sus diferentes etiquetas. Siendo así, ¿por qué propongo este tema como base para una discusión? Porque considero que el término "Rock Progresivo" es uno de los elementos que está impidiendo la expansión del género.

Aquellos que consideran que el "Rock Progresivo" no puede disfrutar de una saludable base de aficionados porque "es muy complejo" para el oyente medio, deberían preguntarse por qué el jazz o la música clásica sí tienen una amplia minoría; de hecho, lo suficientemente amplia como para permitir a los músicos vivir de la música y para generar cientos de festivales y conciertos en todo el mundo. Llevaré esta analogía con el jazz y la música clásica un paso más allá, haciendo una serie de preguntas para ilustrar por qué tiene poco sentido utilizar "progresivo" como un sustantivo en lugar de usarlo como adjetivo:

¿Crees que un aficionado al jazz descartaría escuchar a músicos contemporáneos ejecutando jazz clásico?

¿El término "progresivo" sería apropiado para describir grupos vanguardistas que experimentan con la fusión del jazz y la música electroacústica?

Crees que un aficionado al jazz diría: "el único jazz que vale la pena escuchar es el de vanguardia. Si voy a un club de jazz y veo a un grupo tocando jazz clásico, me voy enseguida"

¿Y la música clásica? ¿Crees que no existen compositores que podrían ser considerados tan progresivos como el grupo de RIO más radical? Pues ciertamente existen, así que ¿para qué molestarse en ir a un concierto a escuchar a **Bach** o a **Ravel**?

El término "progresivo"

Para los aficionados al jazz o a la música clásica, "progresivo" o "vanguardista" no es más que un atributo. No el principal, desde luego no diferencial, y de ninguna manera una forma obligatoria de llevar al oyente hacia el tipo de música que está escuchando. En el mundo de la música clásica, aficionados de **Mozart** o **Clementi** se sienten tan identificados con el género como los de **Messiaen** o **Hindemith**. Sin embargo, esto no sucede en la música progresi-

2 **Edward Macan**. ***Rocking the Classics – English Progressive Rock and the Counterculture.*** (Oxford: Oxford University Press, 1997.)

3 **Jerry Lucky**. ***20th Century Rock and Roll – Progressive Rock***. (Burlington: Collector's Guide Publishing Inc., [no se especifica el año en la publicación. Probablemente 1999 – 2000].)

4 **Kevin Holm-Hudson**. ***Progressive Rock Reconsidered***. (London: Routledge, 2002)

va. A pesar de sus evidentes diferencias, **Arena** y **Univers Zero** por ejemplo, deben tener algo en común: ambos aparecen en las mismas páginas web y revistas; tienen aficionados en común, tocan en festivales y eventos similares, a pesar de que uno es definitivamente progresivo mientras que el otro no lo es. O dejamos a uno de ellos fuera del género, o definitivamente aquí hay algo que no funciona en la manera cómo estamos utilizando actualmente el término "progresivo".

Muchos músicos exigen que las bandas catalogadas como "progresivas" sean innovadoras. **Steven Wilson** (**Porcupine Tree**) dice:

«Para mí, ser progresivo tiene que ver con tomar la palabra en su sentido más literal: si una banda va a intentar ser progresiva, no debería mirar al pasado debería estar viendo todo lo que está sucediendo a su alrededor en este momento, desde hip-hop a trip-hop a death metal a trance. La palabra "progresivo" es acerca del futuro»[5].

En su excelente libro ***Zen y el Arte del Mantenimiento de Motocicletas***, **Robert Pirsig**[6] explica que la manera en que percibimos la realidad está muy condicionada por la forma cómo utilizamos nuestro "cuchillo analítico" para rebanarla en categorías. La forma en que Wilson utiliza su cuchillo, lo lleva a la conclusión de que las bandas contemporáneas de rock progresivo *«[siguen] el patrón de 1972 tan de cerca, que es completamente redundante y carente de sentido. De todas formas, nunca van a superar a los originales – ¿para qué se toman la molestia?»*[7]

Ahora, si en lugar de usar nuestro cuchillo analítico para dividir la música entre prog y no-prog, lo usamos para dividir la música entre Música-Arte y Música Comercial, veamos cómo podríamos clasificar la música hoy



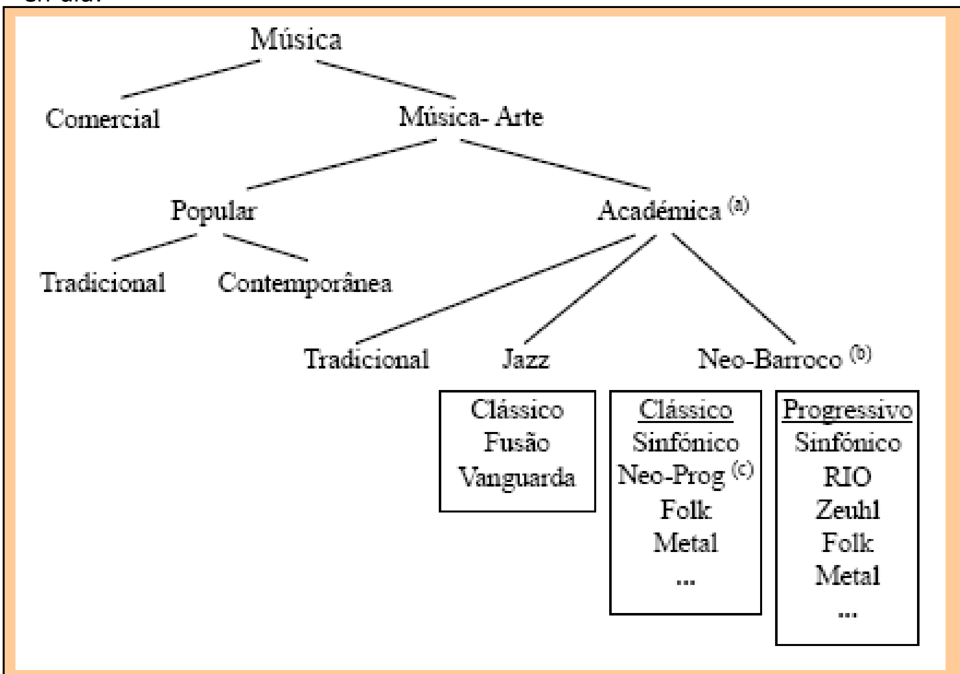
Matthew Parmenter, Gouveia Art Rock 2006

[5] Entrevista a **Steve Wilson**. Revista *Explicitely Intense* (Dezembro de 2005) a que se hace referencia en el blog, *The Ministry of Information* http://www.ministry-of-information.co.uk/blog/archives/001321.htm. La referencia también aparece en el foro de la banda **Porcupine Tree** (http://www.porcupinetreeforum.co.uk/).

[6] **Robert Pirsig**. *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. (New York: Bantam Books, 1974), p. 72.

[7] Entrevista a **Steven Wilson**.

en día:



(a) Académica en cuanto a la necesidad de requerir entrenamiento formal para componer y, por regla general, ejecutar este tipo de música.
(b) Más sobre este término luego en este artículo.
(c) Bajo esta clasificación alternativa, Neo-Prog debería utilizarse para referirnos a bandas progresivas contemporáneas como, por ejemplo, **Miriodor**. Bandas actualmente clasificadas como neo-progresivas deberían ser catalogadas como neo-clásicas. Durante el resto del artículo usaré este término para referirme al neo-progresivo.

Esta clasificación alternativa permite, por ejemplo, que el atributo "Sinfónico" pueda aplicarse tanto a músicos orientados al ámbito clásico como al progresivo. **Arena** podría ser un ejemplo de una banda Sinfónica-Clásica. **Kotebel** podría ser un ejemplo de una banda Sinfónica-Progresiva.
La opinión de **Wilson** sólo es correcta cuando se aplica a artistas de vanguardia en cualquier forma de arte, no sólo en nuestro género. Esta es la raíz del problema. No podemos descartar arte sólo porque no sea progresivo. "Progresivo" tiene que ver con el futuro y sólo pocos artistas asumen el reto de expandir su lenguaje y explorar nuevas tierras. Pero hay muchos artistas que pueden dar salida a su ímpetu creativo con los medios que ya están a su disposición. No sienten la necesidad de ir más allá. Pero cuidado: ¡la innovación no puede ser un fin en sí mismo! Los artistas que innovan y transcienden, son aquellos que abren nuevos caminos como consecuencia de una necesidad; su inspiración los empuja a la creación de nuevos lenguajes.

Rachmaninov escribió su música cuando pocos compositores se atrevían a poner una armadura de clave (tonalidad) en su partitura. Él no era progresivo, al contrario, era bastante regresivo. Sin embargo, está considerado como uno de los compositores clásicos más importantes del siglo XX. De hecho, mucho más que un buen número de sus colegas "progresivos" contemporáneos.

Si miramos a nuestro género desde este ángulo, excelentes artistas neo-clásicos como **Matthew Parmenter** pueden coexistir y ser apreciados junto a bandas/artistas que están descubriendo nuevos campos estéticos. Estos artistas transcenderán en función de la intensidad de su música y de su capacidad para conmover al oyente. Malos artistas neo-clásicos del tipo copiar/pegar, llenos de clichés, serán olvidados al igual que las bandas RIO cuyo único objetivo sea conseguir un sonido original. Ambos casos no resistirán el paso del tiempo.

Invito a considerar el impacto de este giro Copérnico, no sólo entre aficionados y músicos, sino sobre todo con respecto a la interacción de nuestro género con el mundo exterior. Si una banda neo-clásica actual destierra cualquier referencia al término progresivo en su literatura, podrían evitar el ataque tanto de anti-progresivos, fuera de nuestro círculo, como de los anti neo-progs, que existen dentro de nuestra base de aficionados. Podrían acercarse al mundo exterior diciendo que lo que ofrecen no es música progresiva sino ¿qué? Esto me lleva a lo que **Arena** y **Univers Zero** tienen en común.

Las bandas progresivas de los 70 incorporaron un número importante de elementos que, usados conjuntamente, crearon un nuevo género. **Thomas Olsson**[8] realiza una



Alessandro Papotto (Periferia del Mundo), Gouveia Art Rock 2004

[8] **Thomas Olsson**. ***Rock Progressivo Hoje. Is There Anybody Out There?*** (Gouveia: Cadernos Progressivos Nº 1, 2006)

descripción muy precisa de estos elementos principales, identificando, entre otros:

- Uso de una amplia variedad de instrumentos
- Música escrita
- El uso de principios armónicos modales es difundido
- Formas clásicas son comunes
- Composiciones y arreglos complejos

Hoy en día, la mayoría de estos atributos también están presentes en otros estilos musicales. Sin embargo, hay uno bastante singular en nuestro género, sólo compartido por la música clásica: el desarrollo estructurado de material temático.

Esta es, en mi opinión, la columna vertebral de nuestro género. Es muy difícil encontrar una banda de "rock progresivo" en la que no haya un crecimiento orgánico de material temático. Se puede encontrar (al menos un intento) en cualquier pieza neo-clásica, así como en la mayor parte de las complejas composiciones RIO. Cualquier banda o compositor que tome células temáticas (melódicas, rítmicas, armónicas) como ladrillos y desarrolle estas ideas de forma estructurada para llegar a un clímax, tarde o temprano atraerá la atención de los aficionados de nuestro género. Algunos lo harán utilizando un lenguaje simple y tradicional; otros mediante composiciones complejas, a veces tanto, que es difícil identificar las células temáticas. Pero, en esencia, están escribiendo el mismo tipo de música.

Espero que llegados a este punto quede claro por qué considero que el término "progresivo" no está ayudando a clarificar "de qué va" nuestro género. Nos confunde internamente y desorienta al mundo exterior. Te puedes estar preguntando: "lo de progresivo queda claro pero, ¿qué tiene de malo el término *rock*?"

El término "rock"

Incluso en el clímax de su popularidad a mediados de los 70, el Rock Progresivo estaba sometido a un ataque constante por parte de los críticos. La mayoría argumentaba que este género traicionaba los principios básicos del Rock, que tuvo su origen como una expresión de la contra-cultura, dirigida a las masas, con estructuras musicales sencillas (casi siempre ABA) y con letras acerca de temas ordinarios del día a día, con la que la gente se podía identificar con facilidad. Desde este punto de vista, nuestro género tendría que haberse llamado algo así como "Anti-Rock, Progresivo": estructuras musicales complejas, frecuentemente basadas en textos llenos de sutilezas, o basados en literatura antigua o mitológica. Justo lo opuesto de los postulados básicos del Rock.

Muchas de las bandas que actualmente trabajan dentro de nuestro género, están incorporando cada vez, con mayor frecuencia, elementos de otros estilos, dando un carácter ecléctico a la música producida. Es cierto que la mayoría de las bandas usan la configuración típica de cuarteto o quinteto de rock, pero esto sucede también en la mayoría de las bandas de jazz. A éstos no se les llama bandas de rock aunque utilicen guitarras, bajos eléctricos, y batería.

Debido a la complejidad de nuestra música, definir nuestro género como una manifestación de rock tiende a desorientar. Quizás intuitivamente, algunos se han apartado del término "rock" y cambiaron la etiqueta principal del género a

"Música Progresiva". Otros descartaron la palabra "progresiva" y llegaron al término de "Art Rock". Si de estas definiciones alternativas eliminamos "progresivo" y "rock", nos queda "Arte-Música" o "Música-Arte" por adaptarlo mejor al castellano. Puede ser un comienzo; el problema es que cualquier manifestación musical concebida como una expresión artística no sujeta a consideraciones comerciales, tiene todo el derecho a ser llamada "Música-Arte". Jazz, música clásica o folclórica caben en esta categoría.

Como una invitación para fomentar la búsqueda de una etiqueta alternativa, vale la pena considerar un término que recientemente está adquiriendo popularidad para describir el arte contemporáneo en todas sus manifestaciones: Neo-Barroco. Creo que nuestro género encaja muy bien en su definición. Uno de los atributos más resaltantes de nuestro género, es la tendencia a integrar estilos, instrumentos, modos y ritmos exóticos. La integración es precisamente una de las características principales del Neo-Barroco, como señalan autores expertos en la materia:

Barroco como una interface cultural con una dimensión que abarca una época entera y se sitúa entre lo viejo y lo nuevo; el viejo mundo auditivo de la cultura del manuscrito, y el nuevo mundo de la imprenta que ha "salido de los periódicos". Hoy, a medida que vamos del mecanismo "moderno" de la impresión al "post-moderno" de los circuitos y la electrónica, nos encontramos sumergidos en una condición cultural híbrida con patrones similares, altamente creativa e igualmente inestable, que podríamos llamar "Neo-Barroco"[9].

Alejo Carpentier, un notable exponente de la literatura del siglo XX, define el término como "una estética y una ideología de la inclusión"[10].

De una forma particularmente relevante a nuestro tema en cuestión, las similitudes entre los tipos de arte barroco y neo-barroco fueron descritas de la siguiente manera en una reciente exposición en España:

Medios visuales como los vídeos pop son herramientas de representación del neo-Barroco en su vampirización omnívora de ideas traídas de otros lenguajes. Cuando un DJ remezcla música de diferentes estilos, está redefiniendo, en un modo neo-Barroco, estilos musicales actuales... [como el clímax de la integración] el Cyborg será probablemente la última gran creación del Neo-Barroco[11].

Otros atributos del Neo-Barroco que igualmente describen muy bien otros aspectos de nuestro género, son:

- Una estética de la repetición y la variación.
- Tendencia hacia la expansión, creando ambigüedad en la frontera entre las piezas.
- El deseo de evocar estados de transcendencia.

---

[9] **Francesco Guradiani**. ***Old and New, Modern and Postmodern:Baroque and Neobaroque***. El artículo completo se puede leer en: http://www.chass.utoronto.ca/mcluhan-studies/v1_iss4/1_4art2.htm. Para un análisis extenso del Neo-Barroco, centrado en artes audiovisuales y el cine, sigue este enlace al artículo ***The Baroque and the Neo-Baroque*** de **Angela Ndalianis**: http://web.mit.edu/transition/subs/neo_intro.html

[10] Tomado del artículo ***Comparative Literature in an Age of "Globalization"***, de **Lois Parkinson Zamora**. http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1161&context=clcweb

[11] Baroque and Neo-Baroque - The Hell of the Beautiful (exposición de arte en España, Octubre 2005 – Enero 2006). Tomado de un artículo publicado en la página web de 'Non Starving Artists' http://www.e-flux.com/announcements/baroque-and-neo-baroque-the-hell-of-the-beautiful/

Arte es comunicación

La música, como forma más inefable del arte, ha sido el vehículo utilizado por la humanidad para comunicar mensajes sublimes y transcendentales que no pueden ser expresados por medios racionales. La Inspiración, emerge de la necesidad de decir algo. Arte, en cualquiera de sus formas, es el vehículo. Si no hay inspiración, nada sublime que transmitir, el resultado puede ser un reto intelectual o algo interesante, pero estéril. Por supuesto, la inspiración no es suficiente; se necesita un medio correcto para su transmisión. Sin las habilidades técnicas necesarias, no es posible proyectar la idea de una forma efectiva y precisa. Una Obra Maestra sólo se consigue cuando estos dos elementos se conjugan.



Alamaailman Vasarat, Gouveia Art Rock 2006.

Cuando digo que Arte es el vehículo, implícitamente afirmo que es una herramienta al servicio de la inspiración. Por lo tanto, el arte está subordinado a la inspiración, al mensaje que está siendo proyectado. Cuando un artista intenta innovar sólo por el hecho de querer ser original, por querer ser considerado "progresivo", está transformando el vehículo en un fin en sí mismo. Este es, precisamente, el mayor peligro del uso impropio de la palabra "progresivo". Nos induce a la idea de que la innovación es el objetivo a alcanzar. En consecuencia, lo que debería siempre permanecer como un vehículo, se convierte, sin embargo, en el criterio para juzgar el valor de una obra de arte. Mientras tanto, por supuesto, la inspiración y el mensaje se pierden en esta jungla terminológica, para beneficio de aquellas personas incapaces de entender o proyectar el verdadero lenguaje de la música.

Terminaré este artículo con una analogía extraída de una carta que envié al



Present, Gouveia Art Rock 2006

foro de rock progresivo español "La Caja de Música", en marzo de 2002:

"Podríamos comparar la inspiración con las ondas electromagnéticas emitidas por una emisora de radio. El aparato de radio es el medio para convertir esas ondas en algo que puede ser percibido por otras personas. Este aparato es el equivalente al medio artístico (música en este caso, pero es un ejemplo aplicable a cualquier otro tipo de arte). Si lo que tenemos es una radio de muy, muy mala calidad (el equivalente, por ejemplo, a alguien que no sabe tocar el piano), habrá una enorme diferencia entre el mensaje original emitido por la emisora, y lo que finalmente percibimos. Difícilmente de esa situación podrá surgir una Obra Maestra. Si desarrollamos la técnica al punto de hacer una radio perfectamente adaptada a la señal que estamos captando, y nos concentramos en diseñar la radio con el objetivo de reproducir el mensaje lo mas fielmente posible (incluyendo innovaciones necesarias por las características de la señal que estamos percibiendo), estaremos en el camino correcto para generar verdadero arte. Si, en el camino, nos empezamos a entusiasmar tanto con el diseño del aparato, que perdemos el interés por el mensaje y nos concentramos en crear la radio más impresionante desde el punto de vista tecnológico, se va por el mal camino. Eso es progresismo mal entendido. Este tipo de "progresivo" nos conduce a un montón de snobs haciendo comentarios tontos acerca de las excelentes cualidades técnicas del aparato y hablando de lo "interesante" que suena ese "ruido blanco" tan curioso y original que están escuchando... (claro, es que la emisora dejó de trasmitir - sólo queda conformarse con lo bien recogido que está el ruido ambiental).[12]"

[12] http://www.dlsi.ua.es/~inesta/LCDM/Archivo/lcdm0348.txt (La Caja de Música # 348)

AMOEBA SPLIT

AFÁN DE SUPERACIÓN.

Por Rogelio Pereira

Desde su formación a finales del año 2001, el grupo coruñés **Amoeba Split** se ha decantado por el rock progresivo, siendo el sonido de la música de Canterbury una de sus grandes influencias, junto con la música clásica y el jazz. Si en un principio ***Dance of the Goodbyes*** (Auto editado, 2010), nos ofrecían una música entre el clasicismo y el lirismo del rock progresivo italiano de los años 70; en su último disco ***Second Split*** (Azafrán Media, 2016), nos adentramos en la escucha de un trabajo derivado del jazz progresivo británico que no omite otras influencias.

Sea como fuera, los miembros actuales de **Amoeba Split**, tratan de ser innovadores, con ganas de probar cuales son sus propios límites. La posibilidad de tocar más en directo, así como grabar discos con más regularidad, son algunas de sus metas a alcanzar en el futuro. Todo un reto para una banda con claras intenciones de seguir avanzando en el universo musical, aportando frescura y creatividad.

La formación actual de **Amoeba Split** es la siguiente: **Ricardo Castro Varela** piano, piano eléctrico, Moog, órgano Hammond, **Alberto Villarroya López** bajo, guitarra de 12 cuerdas, piano eléctrico, **Fernando Lamas** batería y per-

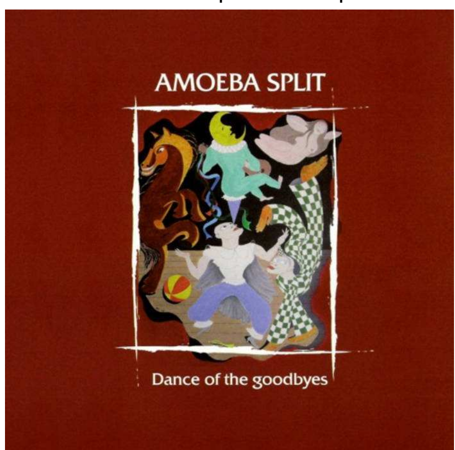


Presentación del disco *Second Split* en Filloa (A Coruña), 14 de junio de 2016

cusiones, **Pablo Añón** saxo alto, **Dubi Baamonde** flauta y saxo tenor y **Rubén Salvador** trompeta y fiscorno.
Aprovechando la estancia en Pontevedra el pasado mes de julio de 2016 de **Alberto Villarroya López**, uno de los componentes de **Amoeba Split**, pude conversar con él y tuvo la amabilidad de contestarme a la siguiente entrevista:

Entrevista con Alberto Villarroya López

El Chamberlin: Me gustaría comenzar por el principio; ¿Cómo se os ocurrió la idea de formar **Amoeba Split**?
Alberto Villarroya: **Amoeba Split** nació en A Coruña de las cenizas de **Rama Lama FaFaFa**, un grupo de rock psicodélico de finales de los 90. Por diversas inquietudes de algunos miembros de esa banda nos fuimos acercando de forma natural a una forma de tocar muy cercana a lo que se conoce como rock progresivo, y ya a principios de 2001 surgió **Amoeba Split** como tal.
El Chamberlin: ¿Teníais desde un principio la idea de formar una banda de art rock, o todo fue tomando forma sobre la marcha?
A.V.: La idea fue manifestándose con el tiempo, no hubo nada premeditado aunque sí estaba clara la intención de hacer una música de carácter vanguardista, sin importarnos que aquello se llamara rock progresivo, sinfónico o art rock. Lo único que queríamos era llevar a cabo una propuesta distinta a la de la mayoría de los grupos de por aquél entonces. Claro está, no por el mero hecho de ser distintos porque sí, sino principalmente por aportar nuestro granito de arena a una forma de concebir la música que entendíamos mucho más interesante que la convencional.
El Chamberlin: Hacéis un tipo de música con claras influencias de la escena de Canterbury y la música layetana que se generó en la Cataluña de los años 70. Aunque en vuestro disco ***Second split*** os decantáis más hacia el jazz progresivo británico. ¿Creéis que esto tiene que ver en gran medida por la ausencia de **María Toro** en la voz?
A.V.: Es curioso que con el paso del tiempo nos hayan etiquetado como grupo "Canterbury", porque tampoco es algo que estuviera planeado desde un inicio. Aunque por supuesto nos encantan los grupos de ese movimiento, tenemos muchas más influencias, tanto a nivel interpretativo como compositivo, incluso muy lejanas a los parámetros rock. Me parece que estaríamos por ejemplo más cerca del progresivo italiano de los 70, por su lirismo y clasicismo, que de la música laietana; de hecho es algo que se puede apreciar muy bien en nuestro primer disco ***Dance of the Goodbyes***, de 2010.



Sea como sea, todos los grupos deben evolucionar y en éste segundo disco



Second Split la dirección sí que es un poco más jazzística (dentro de un jazz muy particular, que es el derivado del progresivo británico), aunque quien escuche el trabajo comprobará que la paleta de sonidos es francamente amplia: no es por tanto un disco de jazz, en absoluto. En ésta ocasión no hubo necesidad de añadir voz ya que todos los temas compuestos resultaron ser instrumentales. No descartamos en futuros trabajos incorporar temas cantados, aunque tratando a la voz como lo que es, es decir, como un instrumento más.

El Chamberlin: Precisamente, en ***Second Split***, la instrumentación de vientos y cuerdas adoptan una línea melódica entre el clasicismo, el jazz y la música contemporánea. La producción es algo primordial en vuestras composiciones que, soléis cuidar hasta en los más mínimos detalles para obtener un resultado final brillante. No cabe duda de que es una buena ocasión para llevar todo lo expuesto en disco al directo. Supongo que tendrían que darse una serie de circunstancias favorables para hacer todo esto factible. ¿Habéis barajado esta posibilidad?

A.V.: Como bien dices la producción es primordial en nuestras composiciones, invertimos mucho tiempo en hacer cada disco. Para procurar que ello se traslade al directo solemos ser también muy exigentes, pero eso se traduce en muchas horas de ensayos, en contar con el suficiente número de músicos disponibles, desplazamientos, etc... es decir, un gasto considerable que tiene que sufragarse de algún modo para que el resultado sea óptimo en vivo, no queda otra opción. Lógicamente éstas son las dificultades comunes a toda banda de rock progresivo. ¿Por qué?. Pues sobretodo por el desconocimiento del estilo, el recelo sobre lo que haces, la desconfianza de los programadores para recuperar su inversión si te contratan y, más aún, por la falta de apoyo a nuevas propuestas, tanto por parte de buena parte del público como de empresarios. Es muy llamativo que **Amoeba Split** hayamos tenido muchas más ofertas para tocar fuera de España que aquí, imagínate en qué situación nos encontramos. Por nuestra parte hemos contactado con otras bandas en nuestra misma situación para organizar algún tipo evento, pero aunque éste llegase a cristalizar a medio plazo será insostenible sin una mínima infraestructura.

El Chamberlin: ¿Cómo definirías la música de **Amoeba Split** en pocas palabras?

A.V.: La música de **Amoeba Split** se articula a partir de géneros musicales como la música clásica, el jazz o el rock. A partir de ahí tratamos de construir una amalgama lo más personal que podemos, sin artificios, interactuando

unos con otros para llegar a un resultado orgánico. En pocas palabras seríamos un grupo de músicos "intrépidos", después cada cual que nos califique como quiera.

El Chamberlin: ¿Crees que una banda progresiva tiene que ser innovadora?

A.V.: Un grupo que interprete rock progresivo, música experimental o vanguardista debe tratar de ser innovador dentro de sus posibilidades, de lo contrario parte de una perspectiva equivocada. Desde mi punto de vista hoy en día lo progresivo se está confundiendo con una forma de interpretar música demasiado deudora de los grupos clásicos de los setenta, más que con intentar ser audaz o "progresar" musicalmente, y ahí está el problema, que es que básicamente nos centramos en repetir esquemas.

El Chamberlin: En el texto *Rock Progresivo: Una etiqueta que desorienta 2006*, **Carlos Plaza** (miembro de **Kotebel**) describe el término progresivo desde varios puntos de vista. En el apartado "Arte es comunicación", se refiere al arte como un vehículo en el que la inspiración emerge de la necesidad de decir algo. Por lo tanto, afirma que el arte es una herramienta al servicio de la inspiración. En el apartado "Rock", se basa en las estructuras musicales complejas basadas casi siempre en la literatura antigua o mitológica. En el apartado que él denomina "neo-barroco", con una estética muy cuidada de la repetición y la variación. ¿Qué opinas de todo ese abanico de definiciones que pueden interpretarse alrededor de la etiqueta del rock progresivo?



A.V.: Todas la definiciones son complicadas, máxime cuando el término rock progresivo nace de una etiqueta comercial que quiso aglutinar a diferentes grupos con estilos tremendamente dispares. No es de extrañar que aún a día de hoy no haya consenso sobre a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de rock progresivo; además, la cosa se complica cuando cada país tiene una forma distinta de concebir el estilo, es un debate sin fin. Parece que tendremos que quedarnos con la definición que hace años hizo **Anthony Phillips** al respecto: *"el rock progresivo son canciones largas con muchas secciones..."*

El Chamberlin: Precisamente, las piezas de largos desarrollos instrumentales son las que ponen en relieve vuestras cualidades interpretativas. Destaca sobre todo la pieza *Flight to Nowhere*, del primer disco. Una suite en la que los instrumentos van creciendo progresivamente y os explayáis elaborando diversas formas de establecer la

música creativa, estableciendo un nexo de unión entre las composiciones y las improvisaciones. ¿De qué manera os dejáis llevar por la intuición?

A.V.: La pieza del primer disco a la que te refieres, *Flight to Nowhere*, fue muy compleja de componer. Hubo mucho de intuición, pero también de planificación metódica. Recuerdo que la primera versión no se parecía en nada a la definitiva, porque fueron surgiendo ideas que constantemente modificaron el guión inicial hasta convertir el tema en una suite de más de 23 minutos de duración. En cierto modo, eso también es lo interesante, dejar puertas abiertas y sorprenderse uno mismo.

Dicha concepción se ha reafirmado aún más en nuestro segundo disco, ***Second Split***. No nos hemos puesto ningún limite, hemos dejado muchos más espacios para no encorsetar demasiado el discurso musical y así fluye todo de un modo más natural. Es un paso lógico que sólo te aporta la madurez y la experiencia como músico. Por eso y por otras razones creo sinceramente que nuestro segundo disco ha resultado ser una gran obra, aunque esté mal decirlo, de hecho así lo percibe y nos lo traslada mucha gente.



Directo en el Finisterrae Prog Festival, 29 de julio de 2011

El Chamberlin: Con el paso del tiempo y debido, sobre todo, a la demanda por parte de los aficionados, el sello Azafrán Media, desde México, os propone reeditar vuestro primer disco ***Dance of the Goodbyes***. La producción corrió a cargo de **Juan José Salas** que también se hizo cargo de ***Second Split***. ¿Cuál es tu opinión sobre la forma de gestionar las grabaciones de Azafrán Media?

A.V.: Aunque a muy pequeña escala no tuvimos problema en darnos a conocer en Europa, Japón o EEUU, (zonas en la que siempre ha habido mayor tradición en lo que a música progresiva se refiere), Latinoamérica siempre se nos había resistido. Azafrán Media nos ha permitido llegar al público latinoamericano y eso nos ha aportado un mayor seguimiento. Además, Azafrán Media también colabora con el sello francés Musea Records, lo que nos garantiza la distribución del disco en Europa por una casa muy fuerte y especializada. Las producciones de Azafrán, tanto de la reedición del primer álbum como de ***Second Split***, fueron muy fáciles de gestionar, aún en la distancia. **Juanjo Salas** hace años que nos apoya, desde que coincidimos con él en 2011 en el *Finisterrae Prog Festival* (donde tocamos con **Jan Akkerman**, **Neal Morse** y **Al**

di Meola) y desde entonces la relación ha sido magnífica.

El Chamberlin: Aunque en un principio hicisteis una edición limitada en vinilo de ***Dance of the Goodbyes***, me comentabas que tuvisteis muchos problemas económicos para enviar el vinilo por correo. Al final la experiencia no fue muy satisfactoria. El vinilo, en estos momentos, tiene más demanda que el CD. No obstante, las fuentes siguen siendo digitales y supongo que, el resultado final depende, en gran medida, del equipo de sonido donde reproduzcáis el disco. Es un tira y daca en torno a los formatos. ¿Cuál crees que es el soporte ideal para escuchar la música de **Amoeba Split**?

A.V.: Tras agotar la primera edición de ***Dance of the Goodbyes*** y al reeditarlo luego en CD, nos pareció conveniente hacer una nueva edición en doble vinilo, puesto que mucha gente nos los había solicitado. Probablemente haremos también lo mismo con ***Second Split***. Desde un punto de vista puramente nostálgico, conviene recordar que si nos remontamos a los años setenta todos los grupos publicaban en ese formato, por lo que sin duda parece el soporte ideal en el que editar este tipo de música.

El Chamberlin: Y ya que estamos hablando de preferencias; ¿cuáles son los músicos o bandas que más te seducen del jazz progresivo y del rock progresivo en estos momentos?

A.V.: Actualmente hay muy buenos grupos y de altísimo nivel, aunque muchos de ellos totalmente desconocidos, incluso en nuestro propio país. Es una pena porque dejan un legado importantísimo que no se reconoce hasta que desaparecen. No apreciamos a los grupos en activo y es un tremendo error del que nos daremos cuenta cuando ya sea demasiado tarde. A nivel nacional, **October Equus** y **Kotebel** son quizá para mí las referencias de mayor calidad, pero también destacaría a **Senogul**, **Planeta Imaginario** y **Herba D'Hamelí**. En Galicia, **Cró!** y **Summrá** (éstos en una vertiente más jazzística) son los que más se preocupan por hacer música vanguardista de forma decidida. Ya en el plano internacional me gustan mucho los noruegos **Wobbler** y los italianos **Accordo dei Contrari**, por poner dos ejemplos.

El Chamberlin: Ante un cóctel tan variado de bandas. ¿Cómo se puede concebir que no exista un festival anual en el que se den cita esta serie de proyectos?

A.V.: En realidad si que se ha tratado de establecer en varias ocasiones un festival permanente pero no termina de cuajar, quizá sea necesaria la aportación de inversores privados para que se asiente como una cita regular, aunque me temo que no será nada fácil.

El Chamberlin: Existe, por otro lado, un interés por parte de los aficionados que reclaman este tipo de músicas. ¿Qué factores habría que tener en cuenta para que el músico pueda vivir del arte musical que crea?

A.V.: El interés del aficionado es marginal. Se trata de una minoría fiel, pero insuficiente para que uno pueda vivir de su música. Al respecto me quedo con una reciente reflexión que hizo sobre nuestro último trabajo **Francisco Macías**, de Discos Pat: *"¿somos realmente conscientes de la calidad de la música que se está haciendo en nuestro país en estos escarpados terrenos que son el rock progresivo, el jazz rock o el jazz contemporáneo?. ¿Cómo sonarían todas estas bandas si se dedicasen exclusivamente a la música, hicieran 80 o 100 conciertos al año y pudieran pasarse el día componiendo, tocando y grabando?"*. Creo que el problema es cultural, y eso precisa de un cambio radical de

una sociedad en esencia frívola y superficial.

El Chamberlin: Los componentes de **Amoeba Split** generáis toda una controversia al proceder de distintos lugares de la península. ¿Cómo coordináis vuestros encuentros? ¿Soléis tener algún ensayo previo a las grabaciones?

A.V.: Sí, es cierto que por motivos laborales algunos de los músicos de **Amoeba Split** estamos desperdigados por distintas comunidades autónomas. Tomando como base A Coruña organizamos los ensayos como podemos, haciéndolos coincidir con las visitas o viajes de unos y otros, para preparar tanto las grabaciones como los conciertos. Es complicado, pero cuando existe voluntad y ganas de sacar un proyecto tan especial como éste se queda en un problema menor.

El Chamberlin: A raíz del primer festival de *Solaris Art Rock* celebrado en Madrid hace unos años, a través de la emisora de radio Subterránea se creó la plataforma Spanish Art Rock, en la que estáis incluidos. ¿Qué nos puedes decir de la misma. ¿Hay posibilidades de que alguien se haga cargo de establecer un festival temporal, así como otras actividades paralelas relacionadas con el tema de los músicos para tocar fuera del país?

A.V.: La asociación de *Spanish Art Rock* (SAR), formada gracias a la iniciativa del programa Subterranea Radio, probablemente haya sido la mejor noticia para bandas y aficionados al rock progresivo español en muchos años, lo calificaría incluso de algo histórico. Ha servido para contactar con grupos que desconocíamos y con gente que de forma totalmente desinteresada colabora en el proyecto. Aunque ha perdido parte del ímpetu inicial, ya que hubo ciertas ideas que no llegaron a concretarse, la premisa es que *SAR* sirva de plataforma para difundir los trabajos de las bandas asociadas y servir de contacto para promotores de conciertos y festivales.



Curioso momento próximo al *coaching* en el cierre de la jornada dedica al Art Rock Español de Suberranea Radio

El Chamberlin: ¿Cuáles son las perspectivas de trabajo de **Amoeba Split** a corto y largo plazo?

A.V.: Nuestra intención es crecer como grupo en cada nuevo disco. A largo plazo la idea es grabar un tercer trabajo para continuar evolucionando, es un reto también superarnos a nosotros mismos y ver hasta donde podemos llegar, queremos probar cuáles son nuestros límites. A corto plazo nos gustaría tocar más en directo, hasta ahora no hemos tenido demasiadas oportunidades y es el momento de actuar de forma continuada porque eso también le da sentido a mucho de lo que hacemos.



Amoeba Split: *Second Split*

Azafran Media (2016)

Por Francisco Macías

Casi seis años hemos tenido que esperar a este segundo trabajo de la banda gallega **Amoeba Split**, tras aquel fantástico ***Dance of the Goodbyes*** publicado en 2010, pero ha valido la pena. Registrado en abril de 2013 y diciembre de 2014, ***Second Split*** ve la luz por fin gracias al sello mexicano Azafran, que ya había reeditado en 2014 su anterior disco. Un álbum totalmente instrumental en el que nos encontramos a los siguientes músicos: **Ricardo Castro Varela**, piano, piano eléctrico, Moog, órgano Hammond, **Alberto Villarroya López**, bajo, guitarra de 12 cuerdas, piano eléctrico, **Fernando Lamas**, batería, percusión, **Pablo Añón**, saxo alto, **Dubi Baamonde**, flauta, saxo tenor, **Rubén Salvador**, trompeta, fiscorno.

Además, la banda cuenta con una serie de colaboradores a los que citaremos durante la descripción de los temas.

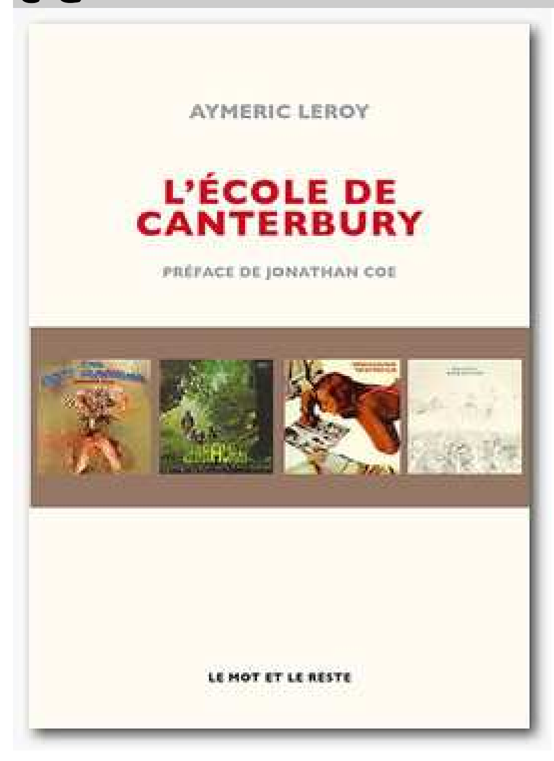
Una fanfarria inicial nos adentra en *Clockwise (including: Tralfamadore Spleen)* (9:03), que desde el primer groove de bajo nos traslada a los club de jazz británicos de principio de los 70. Los arreglos de viento, la melodía principal, los fraseos de **Alberto** al bajo, los detalles de piano eléctrico… todo nos recuerda a esa etapa gloriosa donde la línea entre el Sonido Canterbury y el jazz británico era casi transparente, y naturalmente es inevitable que nos venga a la mente la música de **Soft Machine** de aquel momento, pero también la de bandas actuales nacionales que han bebido de las mismas fuentes, como por ejemplo **Planeta Imaginario**. Me encanta el solo de saxo alto de **Pablo Añón**, magníficamente respaldado por una elegante pero inquieta sección rítmica, con piano eléctrico incluido, seguido de un solo de órgano muy bonito de **Iago Mouriño**, y una preciosa parte final donde asoma tímidamente el saxo tenor y la trompeta. Una forma sensacional de abrir un disco. Continuamos con *Sundial Tick* (4:48), con un sonido mucho más mediterráneo, y que

de hecho puede recordarnos a bandas de la "escena laietana" de Cataluña de mediados de los 70, como por ejemplo **Orquestra Mirasol** o **Iceberg**. Notamos mucha frescura en la utilización de la flauta, con un apoyo de la sección rítmica y de los teclados muy orgánica y natural. Después es el saxo el que toma la iniciativa, respaldado por el fiscorno, y fantásticos detalles de Moog. Además, encontramos pequeños quiebros muy propios de **Zappa**, y como no, ese ambiente propios de la escuela de Canterbury.

El tercer corte, *The Book Of Days* (2:26) es una preciosa miniatura de corte clásico, interpretada por un cuarteto de cuerda, formado por las violas de **Elena Fernández** y **Arantxa Vera**, el violín de **Sara García** y el violonchelo de **Lucía Quinteiro**, más el contrabajo de **Risto Vuolanne** y el vibráfono de **Israel Arranz**. Un tema estupendo, con ciertos aires crimsonianos de la etapa de ***Islands***. Le sigue *Those Fading Hours (including: If Ever/Counterclockwise)* (8:34). Es increíble como desde la sencillez inicial de una figura repetitiva de piano eléctrico, oscura, muy utilizada en el jazz rock de mediados de los 70, la banda consigue tal grado de intensidad, gracias a las entradas y salidas de la viola, la flauta, el saxo o la trompeta, los paisajes sonoros creados por los teclados, los detalles de Moog, o el constante enriquecimiento de las líneas de bajo y batería a lo largo de la pieza. Una maravilla que tiene un final prácticamente independiente, con la guitarra de 12 cuerdas como protagonista y efectos sonoros de fondo.

El siguiente tema tiene un título que no dejará indiferente a ningún amante del álbum ***Third*** de **Soft Machine**, *Backwards All The Time* (8:22). Una pieza muy dinámica, con una sección rítmica imaginativa y cambiante, buenos arreglos de viento y algunos bonitos solos, de saxo tenor con distorsión interpretado por **Dubi Baamonde**, al más puro estilo **Zappa**, de saxo alto, de Moog y piano acústico, interpretados por **Iago Mouriño**, y de órgano Hammond. Y para terminar, *About Life, Memories and Yesteryears* (8:12), que con un inicio que nos recuerda mucho a los primeros **King Crimson**, con la guitarra de 12 cuerdas de **Felix Arias** arropada por el sonido de los teclados, nos sumerge en los minutos más "sinfónicos" del disco. Los teclados se hacen cargo de todo, con algunas bonitas frases de saxo, hasta llegar a un misterioso groove de bajo, que puede recordarnos por momentos a **John Wetton**, sobre el que se desarrolla un fantástico solo de piano eléctrico de **Mouriño**, con una gran trabajo de batería y fantásticos arreglos de viento. De pronto, surge una de esas melodías que tan bien definen el rock sinfónico, y que repletas de sentimiento y grandeza nos preparan para despedir el disco, con una bonita combinación de teclados y guitarra acústica, para dejar paso al piano y de forma solemne finalizar la formidable experiencia de escuchar un álbum de estas características.

Dos cuestiones que siempre se me vienen a la cabeza cuando escucho un disco como este, y que seguramente habré repetido hasta la saciedad en otros artículos. La primera es, ¿somos realmente conscientes de la calidad de la música que se está haciendo en nuestro país en estos escarpados terrenos que son el rock progresivo, el jazz rock, el jazz contemporáneo, etc., y la segunda, ¿cómo sonarían todas estas bandas si se dedicasen exclusivamente a la música, hicieran 80 o 100 conciertos al año, y pudieran pasarse el día componiendo, tocando y grabando? Sea cual sea la respuesta, no cabe duda que, aquí y ahora, estamos ante uno de los grandes discos del año.



AYMERIC LEROY

La Escuela de Canterbury

***L´ÉCOLE DE CANTERBURY*. Aymeric Leroy**. Le Mot et Le Reste. Marsella (France), 2016.
ISBN 9782360541973.
736 Páginas. 33 Euros.
lemotetlereste.com

Un libro, o más bien una biblia, como algunos quieren llamarlo ya. Si quieres conocer todo sobre este movimiento musical británico nacido en esta pequeña ciudad de Kent, en el extremo sudeste de Inglaterra, sobre el río Stour, a 86,4 kilómetros de Londres, tienes dos posibles direcciones: la de Éditions Le Mot et Le Reste, o la de su autor, un apasionado de nombre Aymeric Leroy…

El Chamberlin. ¿Cuándo y por qué has tenido la idea de este libro?

Aymeric Leroy. La idea de hacer un libro sobre este tema nació a principios de 1999, y yo pienso que venía impuesto más por la acumulación de material, tanto en el marco de mi sitio Calyx desde 1996, como en el de la revista Big Bang[1], desde 1993.

Pensar en pasar del ejercicio de la crónica a un libro me parece, con la distancia, presuntuoso; pero, por ingenuidad más que por pretensión. Yo imaginaba que una vez reunido el material, el libro nacería por sí mismo, un poco como por magia. Evidentemente, no hay nada de eso. Durante dos o tres años, me he dedicado a la búsqueda en bibliotecas, examinando cuidadosamente la prensa musical francesa y extranjera, y entrevistando a mucha gente. Así he podido compensar la falta de informaciones de determinados grupos o ciertos periodos y encontrarme en posición de abordarlos con el nivel del detalle que me parecía justificado para cada uno, sin tener en cuenta una jerarquía basada en la notoriedad o el éxito.

En 2003, con el fin de obtener una subvención del Centre National du Livre, finalicé un capítulo y una propuesta del sumario, pero en realidad la estructura

---

(1) http://calyx.perso.neuf.fr/ y http://www.bigbangmag.com

evolucionó considerablemente más adelante. La idea de una división por fechas en forma de agenda no se impuso hasta bastante tarde. Al principio, pensaba proponer capítulos tratando cada uno de un grupo, o de un período de un grupo, pero eso no funcionaba, y estoy contento de haber encontrado esta solución que me parece mucho mejor.

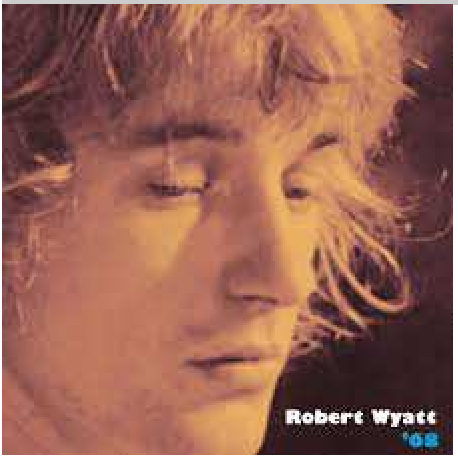
El Chamberlin. Intentas justificar al principio de este libro la denominación "Escuela de Canterbury". Es cierto que este término invita a hablar de **Soft Machine** o **Caravan**, pero ¿por qué, en tu opinión, era necesario que se llegara a admitir esta noción de una vez por todas?

Aymeric Leroy. No quiero dar una importancia excesiva a lo que no deja de ser un obligado ejercicio de estilo para justificar la existencia de semejante obra y su título. Definir el estilo Canterbury no es en sí una postura de calidad artística, sino simplemente la localización de un centro de gravedad estilística, que explica por ejemplo que yo hable más de **Hatfield and the North** que de **Gong**, aun cuando este último merecería seguramente por sí mismo un libro aparte. Sin embargo, este ejercicio de estilo no me parece del todo banal, en la medida en que permite a pesar de todo explicar lo que esta música haya podido tener de original, de novedosa y de única en el paisaje musical de su tiempo. Con evidentemente una preferencia personal aunque nada exclusiva. Soy consciente que las músicas que me gustan no son forzosamente aquellas que tuvieron una mayor resonancia en su época, y al contrario. No se trata pues de que yo diga lo que es injusto de este estilo –aquí no se conoció un éxito mayor de público, crítica o comercial-.



Aymeric Leroy

La definición que yo propongo mezcla elementos de fondo (un colorido jazzy, un gusto por las métricas impares y cambiantes, textos absurdos o auto referenciales) y de forma (el órgano saturado, la discreción o la ausencia de guitarras, una forma de cantar anti-teatral) no reclama ser una verdad demostrada. Por eso, no es completamente objetiva. Está, creo, alimentada de todo aquello que yo he podido leer o escuchar sobre el tema, tanto músicos como periodistas o simples oyentes. Dudo que los primeros tengan que reconocerse forzosamente, pero espero el beneplácito de los últimos. Después de todo, es la conciencia popular quien tiene la última palabra para legitimar tal o cual denominación como dar nombre a una corriente artísti-



Robert Wyatt, *'68*

ca. En cierta medida, no hago más que ratificar, en lo teorizante de una manera más amplia, lo que la posteridad de aquí en adelante tenía reservado a esta música.

El Chamberlin. Para encontrar todos estos detalles fue necesario la colaboración de los músicos, sobre todo para **Soft Machine**, con esas diversas versiones de las mismas piezas. ¿De qué manera lo hicieron personas como **Hugh Hopper**, **Richard Sinclair** o **Robert Wyatt**?

Aymeric Leroy. Todos se han mostrado muy colaboradores, pero evidentemente en el caso de **Robert Wyatt** su reticencia es bien conocida al abordar el periodo de **Soft Machine**. Desde mi principal entrevista con él, en 2001, no he dejado de utilizar estrategias desviadas para sonsacarle algunas frases, sin gran éxito. Se ha mostrado mucho más abierto en ***Rock Bottom***. Más recientemente, en la entrevista para el libreto de ***'68***, le he encontrado más sereno y elocuente.

A **Hugh Hopper** le entrevisté personalmente pero también he sido muy correspondido por correo cuando ha sido posible y ha dado muestras de una gran disponibilidad, tanto como **Pip Pyle** o **Dave Stewart** sobre todo.

Con **Richard Sinclair** he cruzado e intercambiado cartas con frecuencia de manera informal. Aparte de una entrevista común con **Phil Miller** (y con **Pip Pyle** poco antes de su fallecimiento) en el festival *Baja Prog* en Méjico, en 2006; he sacado mucho de otras entrevistas, esto es a lo que he estado obligado hacer con **Mike Ratledge**, que era el portavoz de **Soft Machine** en los años setenta, aunque apenas se mostrara deseoso de desahogarse cuando nosotros hemos llegado a cruzarnos con él.

En lo que concierne a los detalles factuales, los músicos no son siempre las mejores fuentes. No queda otra solución que hacer de ratas de bibliotecas y recuperar los testimonios. Con a veces la divina sorpresa de caer con tal o cual persona que haya tenido y conservado cuadernos de apuntes. ¡A veces no se está muy lejos de un trabajo de investigación policial!

El Chamberlin. El libro está prologado por **Jonathan Coe**, un autor muy próximo a estos músicos (sobre todo por su libro *The Rotters´ Club*, aparecido en 2001). ¿Cómo contactas con él?

Aymeric Leroy. Yo había leído ya *Testament à l'Anglaise* cuando apareció *Bienvenue au club* [el libro francés] en 2001. Había descubierto su pasión por la escena de Canterbury en ese libro. En 2002, él vino a París para un pequeño concierto promocional del CD (9th & 13th) que él había sacado en Tricatel. Me presenté a él después del concierto y me aseguró que conocía mi sitio Calyx, y pensaba incluso mencionarlo en la suite (*The Full Circle*), cosa que finalmente él no hizo. Para la suite, nosotros nos hemos carteado con frecuencia, sobre todo en los conciertos de reforma de **Hatfield and the North**, en Londres o Canterbury, como corresponsal de vez en cuando.

Cuando vino a París a presentar *Expo 58*, él mismo me propuso que quería firmar un prólogo, que yo acepté gustosamente, ante todo porque era totalmente legítimo, habiendo visto estos grupos en una época en la que yo era bien joven para interesarme, y conociendo muy bien los discos y, en ciertos casos, a los propios músicos, pero también porque su notoriedad de escritor podía atraer la atención de mi libro a un público que ignorase por completo esta música.

El Chamberlin. ¿Por qué tener que hablar de **Soft Machine** de cabo a rabo? Ídem de **Gong** (sin **Daevid Allen**)…

Aymeric Leroy. Hay dos proyectos paralelos en este libro: el primero, por el que tengo el mayor interés, era explorar el centro de lo que yo experimento como la esencia del estilo Canterbury, que yo sitúo en alguna parte entre el ***Volume Two*** de **Soft Machine** y **Hatfield and the North**; el segundo era tener en cuenta las legítimas consideraciones de los lectores de un libro titulado de esta manera, y luego abordar también los grupos o los periodos no forzosamente más "canterburianos" de las formaciones más emblemáticas. En el caso de **Gong**, hay de sobra una paradoja, puesto que el período más "canterburiano" del grupo es sin duda el que sigue inmediatamente a la salida de **Daevid Allen**, dominado por **Steve Hillage** que venía de publicar ***Fish Rising***.

En lo que concierne a **Soft Machine**, lo confieso, he ido mucho más allá de la fase "canterburiana" de su evolución musical, cuando he abandonado en el camino a ciertos músicos en sus proyectos en solitario. Así se investiga. Digamos que es el privilegio del nombre.

El Chamberlin. Describes muy bien en cada grupo el interés que ha representado (o no) en una determinada estética musical que ha marcado a muchos de nosotros en estos años fértiles que fueron los finales de los años sesenta y los años setenta. ¿Qué piensas de la influencia que estos músicos de una periferia normal de una Inglaterra en total revolución hayan podido tener sobre la cultura musical europea?

Aymeric Leroy. Personas como **Pierre Lattès** o **Jean-Pierre Lentin** (2), desgraciadamente los dos ya fallecidos, hubieran dado interesantes opiniones para reflexionar en este asunto, sobre todo en lo que respecta al cariño particular de Francia por esta música.

Más allá de una atracción general por el pop anglosajón, y británico en particular, había en la escena de Canterbury especificidades que gustaban a los franceses: una parte intelectual, aguda, contrabalanceada por un gusto por lo absurdo y el humor. En el sentido contrario, estos músicos tenían la vista puesta menos en América que sus contemporáneos, y, luego, eran receptivos a inventos franceses como la Patafísica.

Hay evidentemente una parte involuntaria, también en todo esto. **Robert Wyatt** cuenta a menudo que sus reposiciones a veces "desfasadas" son al principio intentos de una fiel imitación de los originales; pero que, a pesar suyo, se impone su personalidad musical. La imitación está pues mal hecha, pero es precisamente eso que la convierte en un acierto. Veo algo bastante similar en la escena de Canterbury en general: una reapropiación de músicas lle-

(2) **Pierre Lattès** y **Jean-Pierre Lentin** fueron periodistas, escritores, productores en emisoras de radio y televisión francesas, tanto públicas como privadas, con programas relacionados preferentemente con la música y la cultura en general.



Caravan 1980

gadas del extranjero, de los Estados Unidos en primer lugar, pero transfigurada por un ADN británico que estos músicos no podían quitarse de encima. **Wyatt** subraya a este respecto el papel de **Kevin Ayers** quien asumía su acento inglés sin tratar de imitar a los americanos; el mismo **Ayers** me explicó que él no podía elegir, que era incapaz de tener otro acento que no fuera el suyo, ¡y eso es lo que además le daba rabia!

El Chamberlin. ¿Cuál es tu posición personal con respecto a este movimiento? ¿No es de lo más asombroso que sea un francés el que haya descrito con minuciosidad esta aventura típicamente inglesa?

Aymeric Leroy. Soy consciente de lo paradójico, incluso generacional. Mi encuentro con esta música era improbable, y el hecho que yo sea conferido hasta este punto todavía más. Puede ser que yo sea la prueba que decididamente hay una afinidad muy profunda entre esta música y Francia. Difícil de decir.

En mi caso personal, es la exploración de músicas de este periodo, que me han atraído enseguida a una época [a mediados de los años ochenta] cuando lo que se escuchaba en las ondas era bastante espantoso, lo que me ha llevado primero en dirección a Inglaterra antes que Estados Unidos, y en el seno de la escena británica -digamos “progresiva” en general-, hacia sus matices más “jazzy”, en este caso la escuela de Canterbury. Pero fue menos debido a la connotación jazz en sí misma que por el hecho que el abanico de estilos me pareció de lo más completo: en el Canterbury, se tiene a la vez todo lo que me interesa del progresivo, sin el aspecto conceptual un poco pesado y lo cutre de los



National Health 1976

refritos clásicos, y esta sofisticación jazz, en el fondo (riqueza armónica, improvisación) como la forma (utilización de vientos y metales). Es una excelente síntesis de todo lo que me interesa en música.

El Chamberlin. ¿Qué piensas de las reacciones (más bien entusiastas) en internet, reacciones mayoritariamente británicas?

Aymeric Leroy. De momento, a un mes tan sólo de la publicación, las reacciones son todavía parciales –es necesario darle tiempo, ¡en esta situación!- e informales, recibidas sobre todo durante algunas firmas que he hecho. Para las verdaderas crónicas, ¡habrá que esperar un poco! Pero, al menos los decepcionados no tratan a herir mi sensibilidad, las respuestas son muy entusiastas. Creo que el libro tiene cualidades objetivas, que se basan en la cantidad de informaciones resueltas y con el interés de la historia contada y músicas evocadas. Mi aportación personal, critica y literaria, está menos omnipresente que en los libros precedentes, y espero que incluso aquellos que no compartan mis preferencias o no les gusten los análisis encuentren materia para contentarse –dejo mucho la palabra a los propios protagonistas, y también a mis colegas críticos de la época-. Mi objetivo es simple, es el mismo que para mis otros libros[3], y espero haberlo ejercido de nuevo: enriquecer la escucha de los discos, que quede lo esencial, revelando los secretos y el contexto en el cual han sido creados. El mejor cumplido que se me puede hacer, y lo escucho a menudo, es que mi libro invita a escuchar los discos y a descubrir en otros lo que no se había visto.

PHILIPPE RENAUD. Traducción **Chema Chacón**. Originalmente en la revista Improjazz# 225. Junio 2016. Cuenta con el permiso del autor de la entrevista.



(3) *Pink Floyd* (edición francesa) Le Mot et Le Reste, 2009. *Rock Progressif*. Le Mot et Le Reste, 2010. *King Crimson* (edición francesa) Le Mot et Le Reste, 2012



Andrés López Umaña

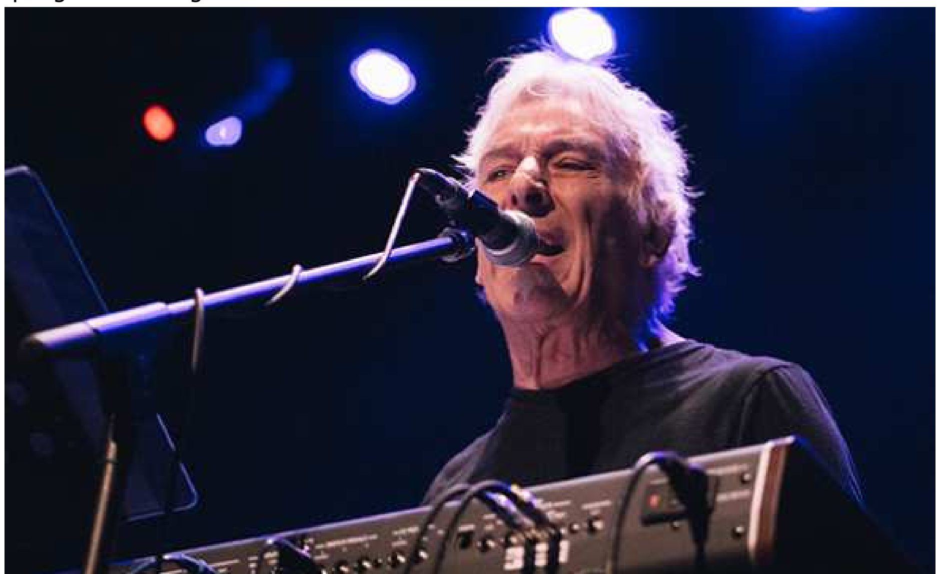
¿Cómo se presenta ante un músico la problemática de la recreación de su propio repertorio ante el público a lo largo del tiempo? ¿Recreando el disco con lujo de detalles? ¿Respetando los arreglos originales contemplados en la partitura, si es que ésta existe? ¿Reversionando la música bajo un cariz "atractivo" para nuevas audiencias con ritmos que les sean efímeramente afines? Hasta el cansancio se ha discutido acerca del tema de la interpretación en la música. Legión es el número de músicos que no respetan las indicaciones de sus propias partituras o improvisan extendidamente en torno a alguna sección de los temas. Está claro de que no existe un dogma al respecto. Mal que mal, (digan lo que digan esos leguleyos de los A&R) un compositor es el dueño de su trabajo y su fantasía interpretativa puede actuar de acuerdo a la inquietud que él o ella tengan en un momento dado. Matices nuevos en la tesitura, síncopas, puentes, nuevas voces, hacen que un tema pueda reinventarse muchas veces, consúltese el disco de cualquier artista en vivo. Tengo la obra completa de **Anton Webern** grabada por **Pierre Boulez** para Sony y para Deutsche Grammophon, el resultado de su conducción en ambas no es en absoluto idéntico. Célebre es, asimismo, el caso de *SMiLE*, recreado décadas después por **Brian Wilson**, rescatando las gemas de aquellas abortadas sesiones de los sesenta para regalarnos finalmente las notas doradas de su obra íntegra. Y, sin embargo, no faltan quienes critican que la obra que conocimos el 2004 no era la verdadera, como si esos hermeneutas amateurs supieran mejor que **Brian Wilson** qué es ser **Brian Wilson**…

Estos y otros pensamientos rondan por la cabeza una vez asimilado el impacto que le produjo al autor de estas líneas el único concierto que **John Cale** dio en Santiago el 6 de marzo de 2016. Conocida su obra, el decurso de su carrera y su actitud, a la cual nos hemos referido antes en extenso (ver El Cham-

berlin nº13), era posible tener más o menos un panorama previo de lo que vendría. Sí, de **John Cale**, el genio maldito, el demonio torturado puedes esperar cualquier cosa, lo que queda claro desde el primer momento, en el que arroja con electrónica displicencia los primeros acordes de *Time Stands Still.* Pese a mi renuencia habitual a evitar *spoilers* de toda especie, me permití investigar previamente el *leit-motiv* de su gira: El propósito del autor consistía en abordar desde muchas perspectivas material de diversas etapas de su carrera, procurando, de este modo, nuevos contextos para la recepción de su trabajo, lo que, eventualmente incluiría temas de **The Velvet Underground**, esto último quizás fue lo que atrajo a la mayoría del público que colmó el teatro, a decir verdad, dado que acá a diferencia de otros países como Argentina, por ejemplo, su obra en solitario no es muy conocida. Para desaire de varios, (como una parvada de tontorrones snobs empingorotados que hubo que bancarse en las filas traseras…) **Cale** solo revisitó *Waiting For The Man*. Ahora bien… ¡qué versiones! El galés, que jamás ha actuado como un *crowd pleaser,* en esta asonada que nos tiende no toma prisioneros y la aproximación que hace de sus temas no es en absoluto un simple versionar, un mero repetirse, sino tomar una actitud decididamente deconstructiva; temas rockeros sonando en clave reggae, fraseos casi murmurandos en lugar de sentidas melodías, bases *trip-hop* alienadas, guitarras distorsionadas al tope, *samplings* diversos junto a su joven banda que incluyó a **Dustin Boyer**, **Deantoni Parks** y **Nick Franglen**, músicos vinculados a bandas como **Mars Volta** y **Animal Collective** entre otros proyectos. La elección de estos *alumni* por parte de **Cale** deja bastante claras sus intenciones. No se trata de reiterar los clichés de los *mass media* y sus banditas bonitas y bobas, sino reproducir la alienación y distorsión generados por la saturación informativa de la mano de la tecnología. Ante esto, elegido el repertorio, el autor, siempre distante e irónico, lo trocea, le añade elementos extraños a nuestra familiaridad auditiva, enfatiza los subentendidos, oculta en una corriente de baja frecuencia las expectativas del es-



pectador, sumiéndolo en una misteriosa y saludable alienación. Prueba de esta propuesta es su disco funky (¿?) *Shifty Adventures In Nookie Wood* de 2009 y sobre todo su último disco: La re-escritura de su obra *Music For A New Society* bajo el título *M:FANS*; de esta manera, confieso que sufrí enormidades con las irreconocibles exposiciones de *The Plain Wheel Of Fortune* o *Choral Moon*, (tiene un regusto medio S/M la relación autor-receptor), pero en la crisis o cataclismo autómata de *Hemingway, If You Were Still Around, Ship Of Fools*, y esa verdadera jam podrida que es *Gun,* hermanada como es usual a *Pablo Picasso*) los implícitos de la música brillaron en medio del espectacular despliegue tecnológico de la banda. Pero como nuestro villano favorito sabe a lo



que viene nos regala, en medio del *maremagnum* sonoro versiones casi literales de *Fear (*con su clásico final deliciosamente caótico, aullido incluido) y *Buffalo Ballet*, hasta ahora me había limitado a oír embelesada y estudiosamente las infinitas texturas, las *nuances*, las improvisaciones, el brutalismo continuo… mas, esta vez, me sentí más partícipe y por fin pude cantar esos temas junto al maestro a voz en cuello, creo que era el único de la audiencia que lo hacía…

El galés sigue brillando como pianista, no tocó ni bajo ni, para nuestra decepción, viola, pero no importa. Porque aquí es **Cale** quien sale ganando con una notable pregunta que se clava en nuestra cabeza: ¿Hasta qué punto los hábitos, la comodidad del receptor afectan la captación del sentido estético de una pieza artística? Una obra no se goza efímeramente como una golosina, se revive en la memoria de un modo casi poliédrico, goce y dolor se mezclan en una ronda sin fin. Esta mirada crítica y desafiante demuestra no solo la vigencia de **John Cale** como compositor, sino también como una de las mentes más lúcidas a caballo de nada menos que dos siglos de historia.

JEAN MICHEL JARRE

< 2010 >

The Retro Show

Santiago de Compostela

Grupo: Jean Michel Jarre
Lugar: Plaza del Obradoiro
Ciudad: Santiago de Compostela
Fecha: 31 de julio de 2010

1990. La Défense parisina.

Jean Michel Jarre ofreciendo uno de los conciertos más espectaculares que se recuerdan en la Ciudad de la Luz. Una audiencia estimada en dos millones de personas se extendía alrededor de una pirámide de vigas metálicas pergeñada en medio del famoso distrito de negocios. A los pies de la cúspide de tal construcción, y funcionando a pleno rendimiento, todo un equipo de instrumentistas que fusionaban lo acústico con lo eléctrico y lo electrónico. Cuando se estaba emitiendo por la televisión pública española, me encontré subyugado



por el conjunto en suma; la música cobraba un nuevo sentido con las imágenes y el espectáculo que proyectaba la pantalla contra mi retina. ¿Un instante en la memoria? *Calypso 1*, sin lugar a dudas. Ese despliegue de **Amoco Renegades**, todos con sus *steel drums* sonando al unísono. Unas gigantes figuras con formas de esqueletos multicolor y grandes penachos en sus testas, muñecos dirigidos por hombres disfrazados, tomaban la escena con el incesante danzón que agitaba sus caderas. Las proyecciones de las manos blancas, de los signos, del contorno de las gafas de **Jarre**. **Jean Michel**, teclado en mano, bailando al compás de ese *calypso* acelerado, de esa sinfonía tropical. Momento único.

2010. La gallega Plaza del Obradoiro.

Año Xacoveo. **Jarre** cerrando las festividades con una verdadera traca de música electrónica experimental. Cuatro instrumentistas, incluido el propio **Jean Michel**. Aforo reducido en el último momento a ocho mil personas por miedo a posibles accidentes, insolaciones varias –y eso que reinó un vientito la mar de agradable durante toda la velada– o avalanchas de carne humana. Una maravillosa portada de catedral que tornaría del azul al rojo y viceversa a lo largo de la noche. 22:30 en el reloj. Unos minutos de espera y un gaitero acompaña al creador francés a los pies de la escalinata principal. Emoción en sus andares, casi exaltación de adolescente en un hombre de sesenta y un años. *Oxygène 2* sale de las manos de los cuatro artistas. La audiencia, ya sea neófita o veterana, se rinde desde los primeros minutos a un talento con forma de ser humano. *Magnetic Fields 1*, *Equinoxe 7 & 5* –con su homenaje al sintetizador ARP 2600 gracias a unas proyecciones impactantes que casaban con el sonido ya tradicional de este aparato–, *Rendez-Vous 3*, el frenético *Magnetic Fields 2*, y así sin dejarse un único éxito que se pudiese desear en noche de tal calado. Precisamente para *Rendez-Vous 3* optó por enfrentarse al invento del Laser Harp, el arpa láser que se proyectaba desde el suelo con dirección a un cielo que guardó chirimiris o trombas de agua para otra ocasión –aquella cita era de **Jean Michel** y todo estaba a su favor, por lo que no iba a ser menos el clima–. **Jarre**, con guantes blancos, posaba sus manos sobres los haces de luz siguiendo el ritmo parsimonioso de la composición.



La entrañable *Souvenir Of China* incluyó una nueva proyección, en este caso una de la máscara que presi-

diese el LP ***The Concerts In China***. **Jean Michel Jarre** hizo una pequeña introducción sobre la chispa de la que nació este desarrollo, parlamento que la traductora contratada para la ocasión –algo realmente absurdo– paso al castellano eliminando la mitad de las frases y borrando así gran parte del sentido emotivo de lo dicho por el francés. Habría más *Rendez-Vous* –las partes 2 y 4 –, al igual que más capítulos de su *Oxygène* – el 5, el 4 y el 12–; los adictos a *Chronologie* tendrían su porción del pastel, aunque sería al hacer música con su Theremín cuando los allí presentes caímos en un extraño embrujo. *Equinoxe 4*, poniendo nudos en la garganta, salió a la superficie casi a la mitad del concierto, espectáculo en el que en momentos puntuales el equipo de **Jarre** se enfrentó con verdaderos problemas para controlar y acompasar ciertas programaciones –incluidos unos platos electrónicos que abandonaron a **Jean Michel** en alguno de sus golpes de pasión escénica–. Por último, y en el segundo bis de la jornada, tras muchos fuegos de artificio y efectos visuales portentosos, aquel momento de 1990 se repitió en cierta manera al volver a traer a la actualidad uno de los pasajes paridos en honor a la figura del explorador marino **Jacques-Yves Cousteau**. Pues sí, sería el arte marcial de la minúscula oda *Calypso 3* la que, acompañada por las pantallas luminosas de los teléfonos móviles que portábamos los allí presentes, alzadas al aire cual mecheros a petición del artista –y mucho más efectivas que los citados encendedores, al menos para el caso tratado–, la que pondría el punto de cierre, la despedida de unas dos horas vibrantes, llenas de sentimiento por la música electrónica que ha crecido a nuestro lado, que ha visto la década de los 70 y ahora cumple sus treinta y cuatro años compartiendo evolución con **Jean Michel Jarre** (si no contamos, claro, sus discos de primer aposento, aquellos ***Deserted Palace*** y ***Les Granges Brûlées***). Mágico espacio de sueños.

Sergio Guillén


EMERSON LAKE AND PALMER
BLACK MOON TOUR
Nº 000195
Colaboran:
METROPOLI
CADENA CIEN
SABADO 31 OCTUBRE 21 h.
CARPA DEL GRAN PATIO
DE CONDE DUQUE
2.800 PTAS
¿Qué mejor plan
para un sábado
por la tarde que
un concierto de
Emerson, Lake
and Palmer?

Del mismo modo que otras grandes bandas de los 70 como **Deep Purple** o **Yes**, **E.L.P.** volvían tras unos años de separación con un nuevo LP titulado ***Black Moon***.

A diferencia de las otras bandas citadas, **E.L.P.** si nos habían visitado en su época gloriosa, concretamente las fecha 7 y 8 de mayo de 1974 en el Palacio D'esports de Barcelona. A muchos, que nos pilló siendo muy jóvenes, ahora teníamos nuestra oportunidad.

La cita sería en esta ocasión en un antiguo cuartel recuperado para la cultura. Se pusieron a la venta dos tipos de localidades, unas económicas, de pie frente al escenario, sobre una tarima de madera y otras de fondo sentados.

Una voz anónima anunció en castellano el clásico *"bienvenidos al show que nunca termina…"* La banda apareció situado de izquierda a derecha por el orden de sus iníciales, **Keith** (E) teclados, **Greg** (L) voz, bajo y guitarras y **Carl** (P) batería y percusión.

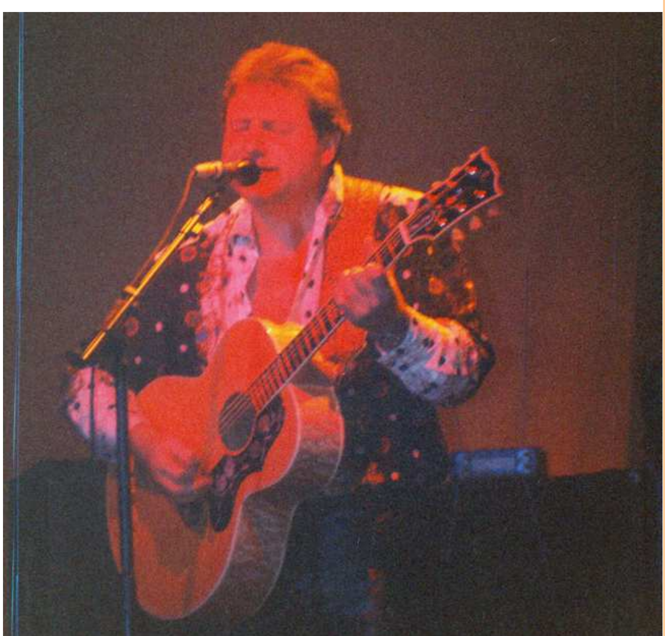
Muchos esperábamos el comienzo con *Peter Gun*, tema con el que los descubrimos, sin embargo el grupo se presenta en escena mientras suena una base sintetizada de *Karn Evil 9* para directamente atacar con *Tarkus* en una lección de poderío y sincronismo de los tres músicos que suenan como quince. ¡Apabullantes! Continuaron con piezas mas ligeras como el novedoso y rockero *Paper Blood* que incluye una potente armónica por parte de **Greg** que también nos deleita con su voz y la acústica en *Still… You Turn Me On*, pero el dueño del escenario es sin duda **Keith**, que para nada es el típico teclista oculto tras sus instrumentos. **Keith** salta sobre sus teclados, provoca y ataca ayudado por algún que otro artefacto pirotécnico, mientras que musicalmente emociona con el dramatismo de *Romeo And Juliet* o el trepidante solo de piano de *Creole Dance*.

Otro momento llega con el extenso tema *Pictures At An Exhibition* donde **Carl Palmer** inserta su imprescindible solo de batería, golpeando velozmente el doble bombo y los timbales, para pasar rápidamente a tañir delicadamente los platillos y terminar, de pie, jugando con las baquetas cual rítmicas castañuelas como una **Lucero Tena** del progresivo.



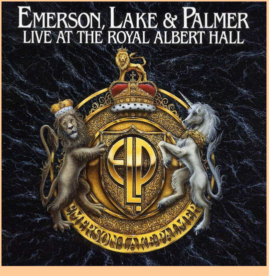
ELP en Conde Duque, con Keith Emerson ejerciendo de frontman

Carl, simpatiquísimo en todo momento, hizo gala de sus conocimientos del español. Esa misma mañana había aparecido en televisión en el programa "Telecinco Dígame" entrevistado por **Andrés Aberasturi** dando muestra de ello. **Carl** presentó en nuestro idioma *Lucky Man* anunciándolo como *"hombre suerte"*. Entrañable y magnifica interpretación.
Hacia el final nos guardaban otra sorpresa, *Pirates* del LP ***Works***. Al fondo del escenario colgó un telón con un galeón, mientras **Greg Lake** con su cálida voz nos animaba a enrolarnos en la aventura. ¡Que gran tema hubiera sido para la película de **Polanski** del mismo título! Desde aquél día, mi tema preferido de **E.L.P.**
El público, para entonces, viajaba sobre la saltarina tarima, habiendo muchos abandonado sus cómodos asientos y bajado al patio.
El concierto, al estar encuadrado en un ciclo, atrajo a un público algo despistado que estaba flipando con lo que estaban viendo. Particularmente a este respecto, recuerdo a un tipo con una txapela gigante.
Ya dentro de los bises nos reservaban un más difícil todavía apareciendo **Keith** como un macarra del Bronx, con una gorra de visera al revés y literalmente armado con unos puñales con los que atacó a un desafortunado (y supongo que barato) órgano. Un vigilante



Greg Lake con la acústica

La vuelta discográfica de **E.L.P.** en 1991, tras 11 años de disolución, fue un éxito mundial que incluiría una gira que se prolongó durante 10 meses, empezando el 22 de junio de 1992 y terminando el 5 de abril de 1993 después de 129 conciertos por todo el mundo. Como testimonio de la gira existe el recomendable ***Live At The Royal Albert Hall***, tanto en CD



como en DVD, grabado el 26 de octubre de 1992, solo 5 días antes de tocar en Madrid y que nos permite en gran medida recordar este concierto. Pero si eres amante de los piratas y quieres oír de primera mano lo que paso esa noche en el Conde Duque existe este bootleg (https://goo.gl/vC74nv)

CONDE DUQUE
EMERSON, LAKE & PALMER
WORLD TOUR 1992
31 OCTUBRE 1992

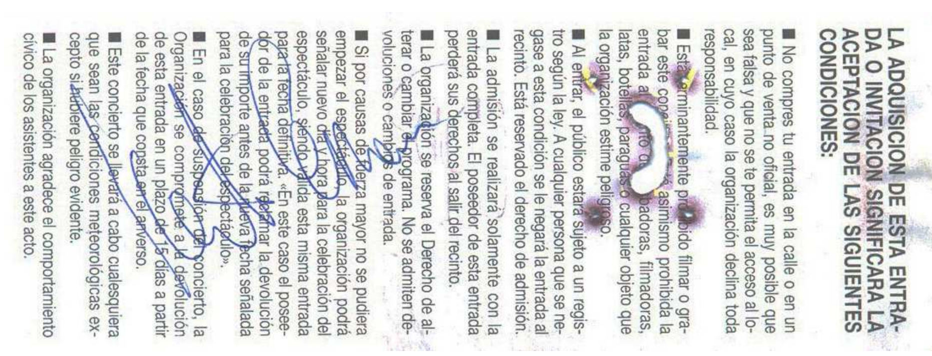
de seguridad situado frente al público, tras las vallas que acordonaban el escenario, se llevó un susto morrocotudo cuando se giró y vio lo que sucedía en el escenario con **Keith** cabalgando sobre el órgano. Brutal final conformado por un medley de los temas *Fanfare For The Common Man*, *America* y *Rondo*.



Carl Palmer con su espectacular set de batería

Al final del concierto estábamos extenuados. A la salida algunos vieron irse a la banda en limusina, mientras otros nos quedábamos pensando que poco más nos podía ofrecer la noche madrileña tras una experiencia como la vivida.
Tiempo después conocí a **José Carlos Molina**, flautista y alma de **Ñu** y nos confesó que este fue el mejor concierto que había visto. ¡No seré yo quién le contradiga!

Texto: **Paul Martín Simón** (abril de 2016)
Fotos: **Ángel Espíritu Libre**
En recuerdo de **Keith Emerson** (02/11/1944 - 10/03/2016)



LA ADQUISICION DE ESTA ENTRADA O INVITACION SIGNIFICARA LA ACEPTACION DE LAS SIGUIENTES CONDICIONES:

■ No compres tu entrada en la calle o en un punto de venta no oficial, es muy posible que sea falsa y que no se te permita el acceso al local, en cuyo caso la organización declina toda responsabilidad.
■ Está terminantemente prohibido filmar o grabar este concierto; asimismo prohibida la entrada al recinto con grabadoras, filmadoras, latas, botellas, paraguas o cualquier objeto que la organización estime peligroso.
■ Al entrar, el público estará sujeto a un registro según la ley. A cualquier persona que se negase a esta condición se le negará la entrada al recinto. Está reservado el derecho de admisión.
■ La admisión se realizará solamente con la entrada completa. El poseedor de esta entrada perderá sus derechos al salir del recinto.
■ La organización se reserva el Derecho de alterar o cambiar el programa. No se admiten devoluciones o cambios de entrada.
■ Si por causas de fuerza mayor no se pudiera empezar el espectáculo, la organización podrá señalar nuevo día y hora para la celebración del espectáculo, siendo válida esta misma entrada para la fecha definitiva. «En este caso el poseedor de la entrada podrá reclamar la devolución de su importe antes de la nueva fecha señalada para la celebración del espectáculo».
■ En el caso de suspensión del concierto, la Organización se compromete a la devolución de esta entrada en un plazo de 15 días a partir de la fecha que consta en el anverso.
■ Este concierto se llevará a cabo cualesquiera que sean las condiciones meteorológicas excepto si hubiere peligro evidente.
■ La organización agradece el comportamiento cívico de los asistentes a este acto.

Autógrafo de Keith Emerson en el reverso de la entrada del Conde Duque

ROCK'N'ROLL FICTION

¿Pudo ser Fish el vocalista de Genesis?

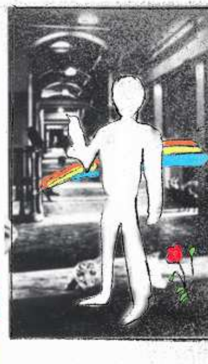
Texto y dibujos **Paul Martín Simón**

Cuando en 1982 **Marillion** debutaron con el maxi ***Marquet Square Heroes*** muchos vieron en ellos unos nuevos **Genesis**, calificando su tema *Grendel* como el *Supper's Ready* de los 80. Era evidente la influencia en ellos de los **Genesis** clásicos, tanto en el estilo vocal como la puesta en escena de su grandullón vocalista, **Fish** (**Derek William Dick**), que recordaba, al que fuera cantante de **Genesis**, **Peter Gabriel**. Este había dejado la banda en junio de 1975, no siendo reemplazado por nadie, pasando el batería **Phil Collins** a las labores vocales.

Tras la macha de **Peter Gabriel** la búsqueda de un sustituto fue un duro esfuerzo para la banda. Durante cerca de un año, la banda recibió cientos de cintas de todas partes del mundo y probó a cerca de 400 cantantes a un ritmo de 2 o 3 audiciones diarias. Normalmente **Phil** cantaba la melodía en las pruebas para enseñar lo que esperaban de los aspirantes, y de hecho, en opinión de la banda, cantaba mucho mejor que ellos. La solución final fue que **Phil** fuese el nuevo cantante.







Por su parte **Fish** dejó **Marillion** en noviembre de 1988, siendo sustituido por **Steve Hogart**.

Con **Fish** en solitario, muchos fans fantaseaban con la posibilidad de revitalizar a **Genesis** incorporándose como vocalista. Un esbozo de lo que podría haber sido se puede ver en las colaboraciones de esa época de **Fish** con el teclista de **Genesis**, **Tony Banks**, tanto para la banda sonora de la película ***Quicksilver*** (1985) fir-



mada por **Banks** donde colaboran para componer el tema *Shortcut To Somewhere* como mucho más claramente en el LP ***Still*** editado el año 1991 donde **Fish** pone letra y voz al largo y maravilloso tema *Another Murder Of A Day*

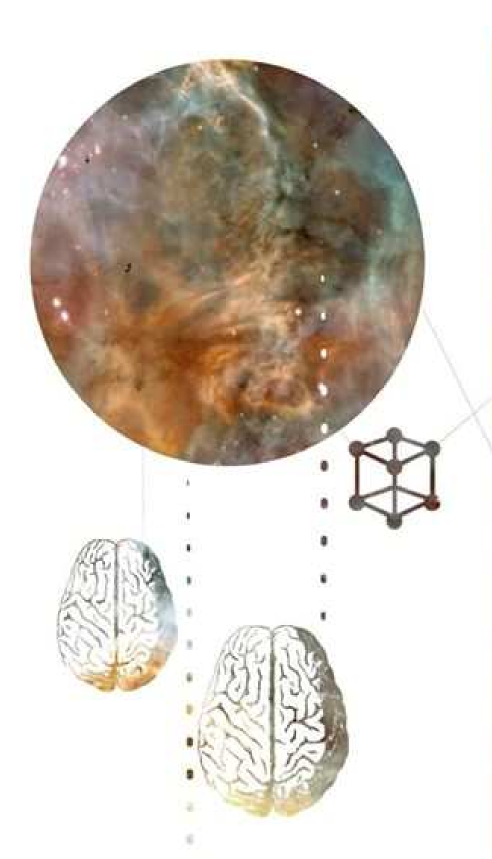
La oportunidad definitiva surgió cinco años después cuando **Collins** anunció el 28 de marzo de 1996 que dejaba la banda. Era evidente que esta vez la solución no se encontraba en la propia banda como ocurriera 21 años antes. Ni **Tony Banks** ni **Mike Rutherford**, únicos supervivientes de **Genesis** eran capaces de hacerse cargo de la voz solista. Buscar un nuevo cantante era la única solución posible.

Los fans en seguida desataron numerosos rumores que sugerían que **Tony Banks** veía con buenos ojos la incorporación de **Fish**, pero aunque hay suposiciones de que su nombre fue barajado junto al más probable de **Roger Chapman**, la realidad es que nunca fueron contactados, según parece, convencidos de que no debían buscar a un cantante con una carrera tan solida a sus espaldas.

Siempre basándonos en los rumores, **Nick Van Eede**, **Francis Dunnery**, **David Longdon** y **Ray Wilson** son los que fueron probados.

Esta vez la elección fue rápida ya que el 6 de junio de 1996 se hizo público que **Ray Wilson** sería el nuevo cantante y que ya se estaba grabando ***Calling All Stations*** que sería el titulo del nuevo disco de **Genesis**. Precisamente el decantarse por **Ray** fue decisión de **Tony Banks** que pensaba que su voz podría dar potencia al grupo.

Fish siempre ha afirmado que a él nunca le ofrecieron el puesto, pero reconoce que había un rumor tan fuerte, sin el saber que estaba ocurriendo, que acabó llamando a **Tony**, quién le confeso que el puesto era para **Ray Wilson**.



CIRCLE PROJECT

ANOTHER WAY TO LIVE MUSIC SINCE 2010

VI ANIVERSARIO

INDISCIPLINADOS

MÚSICOS DE IMÁN, GLAZZ Y CENTRYFUGAL
TRIBUTAN A **KING CRIMSON**

SWEET HOLE

MALABRIEGA

el
tubo
elastico

19:00 APERTURA
ENTRADAS 8/12€

17 DIC
SALA MALANDAR

ANUNCIADO EN



ENTRADAS ANTICIPADAS 8€ HASTA EL 15 DE NOVIEMBRE / 10€ HASTA EL DÍA DEL CONCIERTO EN TICKETEA / SEVILLA RECORDS / MUSICAL GÓMEZ SALDAÑA